PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 31 - ROMA, 1 AGOSTO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

L'ETICA DELL'ABITUDINE E LA RETTORICA DELL'ECCEZIONALE

IL SENSO DEL "QUOTIDIANO"

L'atto morale, come ogni atto spirituale, comporta sempre qualcosa di nuovo; in questo senso è creativo di qualcosa che prima non era. Esso non lascia mai le cose come sono: modifica chi lo compie e chi lo riceve, arricchisce, ha ripercussioni infinite dentro e fuori di noi. Anche quando si ripete, è sempre nuovo: la «ripetizione» è una nuova partecipazione attiva, adesione che viene riconfermata perchè ne vale la pena. L'atto morale non si consuma con e nell'uso fino a quando non si sciupa nella usanza stanca e meccanica. La morale, da questo punto di vista, è l'antitesi dell'abitudine: non è seguire il già fatto, da me o da altri, non è imitare o copiare, ma aderire, partecipare. Dunque il fare come ho già fatto o altri ha fatto significa rinnovare in un nuovo atto e con nuovo impegno quello che ho già fatto o altri ha fatto, ripropormi nella nuova azione che la norma esige. Solo lo sforzo, l'impegno e l'adesione ci preservano dal conformismo passivo, dallo scegliere la minima resistenza per compiere il minimo sforzo, secondo una legge economica; che può essere valida in sede economica, ma che non è applicabile, alla vita morale, senza deformarla. L'atto morale, infatti, come tale, non è economico: non è un calcolo nè un meccanismo; non ha «tecnica»; *è economicamente scomodo*. Le «buone usanze», come atti esteriormente sociali, sono indubbiamente da praticare, ma non sono, come tali, morali: la morale è ben più della «buona educazione» e non di rado è contro tutte le buone usanze. Quando i sentimenti più veri si traducono nelle parole comuni o usuali, la morale cede il posto all'etica del convenzionalismo e dell'etichetta. Il sentimento del dolore si smorza nell'indifferenza di un biglietto di condoglianze; il sentimento della gioia si mortifica nella formula di un telegramma di rallegramenti. Tanta comodità è tentatrice per due motivi: perchè richiede il minimo sforzo e perchè dà l'illusione di regolare con pochissimo tutti i conti con noi stessi e col prossimo. Non vi ha dubbio che le nostre giornate cominciano a trascorrere agevolmente non appena acquistiamo delle «buone» abitudini e in esse ci adagiamo senza troppe complicazioni. A tante «persone per bene» manca soltanto di essere delle «persone morali». Le azioni morali ciascuno le deve scrivere da sè, nessuno può leggerle in alcun galateo, nè impararle da parenti distinti. La morale è esigente: è sforzo ed impegno di farsi un'educazione morale al di sopra e (quando la norma lo esige, contro) di quella sociale, solidificata, convenzionale ed utilitaria. Essa impone a ciascun uomo di scrivere da se stesso, parola per parola e riga per riga, il libro della propria vita; indulgente e generosa negli emendamenti e nelle ritrattazioni, esige, fino all'ultima virgola, che ciascuno li apporti di suo pugno e sempre con tutto l'inchiostro di cui dispone. Tante coscienze, prigioniere pacifiche di convinzioni, di abitudini, di finzioni e di pregiudizi, ecc. vivono «conformemente» alle formule convenzionali, al riparo delle quali consumano tranquillamente la mediocrità della loro vita. Dicono di non capire molto bene le parole «forti» ed esigenti perchè non osano provarsi a confrontarle con i loro compromessi. Alle loro orecchie esse suonano disturbatrici, scomode, minacciose, rivoluzionarie e perciò degne di essere perseguitate assieme a chi le pronuncia. Quando fermentano, nutrite dal sangue di chi per esse lo ha dato, si affannano a ripeterle e a predicarle. Non vi è nulla di più comodo del condannare quella condizione, in cui di soppiatto si continua dolcemente a vivere. Riconosciamo che richiede uno sforzo l'inserire nella *routine* della vita sociale giornaliera il dinamismo della vita morale; e perciò la morale è scomoda, non economica: non ci dispensa mai dalla iniziativa, dall'assumere una responsabilità. D'altra parte, l'«ambiente» in cui viviamo fin dalla nascita, ci circonda, ci stringe, ci si impone: buona parte della nostra vita la trascorriamo prigionieri dell'ambiente e delle sue consuetudini, che passivamente accettiamo; siamo, dentro questi limiti, un'influenza, la risultante di molteplici influenze. Ma anche qui c'è del positivo, sia perchè *a*) la vita sociale è essa stessa un valore e conservatrice e trasmettitrice di valori; *b*) sia perchè le consuetudini, le abitudini ecc. sono un riposo necessario, una sosta ristoratrice che contribuisce al recupero delle nostre energie fisiche e spirituali. La morale non comanda di mettersi contro la società in cui si vive o di sovvertirla; comanda solo di non confondere l'ordine morale con quello puramente sociale e di inserire nella vita sociale l'azione morale, e è *riscattare nella moralità quanto di positivo vi è nella socialità*, che, per una specie d'inerzia che le è propria, tende a degradare nel convenzionale, nel conformistico ecc.

Reagisce a quella dell'abitudine l'*etica dell'eccezionale* (1). Il suo scopo è il *successo;* la sua legge fare diversamente da come gli altri hanno fatto o fanno, distinguersi a qualunque costo. L'etica dell'abitudine è per l'uniformità e il livellamento, quella dell'eccezionale per la distinzione e la differenziazione; la prima comanda di non farsi notare, l'altra di emergere, di «fare numero» a sè, essere notati, lodati, applauditi. Questo ciò che è bene; il suo contrario ciò che è male. E' più facile per l'uomo sottrarsi all'etica dell'abitudine che a quella dell'eccezionale: il distinguersi dal «gregge», l'eccedere dalla norma e da ogni norma seduce ed esalta. Ciò spiega perchè l'etica dell'eccezionale abbia una gamma infinita di gradi e di sfumature: dalla frivolezza della moda, dal gusto o dalla mania del bizzarro, dell'«originale» e dell'eccentrico, alla dedizione della propria vita fino al sacrificio.

A questo punto genera l'«eroe» e la *rettorica dell'eroismo*, che s'identifica con la *rettorica dell'idea* o dell'*ideale*: «morire per l'idea», «morire per l'ideale», «morire anche per nulla, ma di una morte esaltante ed esaltata» (2). A questo livello si fa pericolosa, sia perchè diventa distruttiva e sanguinaria, sia per la suggestione che esercita e sia ancora perchè presenta i segni apparenti dell'eroismo autentico. L'etica dell'eroico comporta una carica potente di fanatismo (non c'è fanatismo più forte di quello di chi identifica se stesso con l'idea e assolutizza il proprio io), ma anche senso di abnegazione e di dedizione. La volontà procede inesorabile e violenta, fredda e implacabile, lucida ed ossessionata insieme: emergere a qualunque costo, imporsi con un successo senza precedenti, essere la volontà «unica» dell'uomo assolutamente «unico». La linea dell'eccezionale non si distingue più da quella del mostruoso. I grandi politici e i grandi guerrieri, conquistatori e dominatori, ubbidiscono spesso a questa etica micidiale, sono le vittime della sua rettorica. A chi dispone del potere non è facile resistere alla tentazione della potenza assoluta, cioè dell'abuso.

L'etica dell'eccezionale e dell'eroico è semplice e complessa nello stesso tempo. Il suo procedimento è lineare: assolutizza il valore (positivo o negativo che sia) per assolutizzare il soggetto che lo realizza; il suo fanatismo si alimenta necessariamente di idoli, cioè dell'assolutizzazione dei valori relativi (3). L'uomo assolutizza un valore, crede di essere il solo ad impersonarlo e per conseguenza assolutizza se stesso. Così avviene che l'idea o l'ideale siano assimilati all'*io*, che ad essi si sostituisce: l'io diventa una «posizione», la posizione assoluta di se stesso. Nell'eroismo vero il soggetto ubbidisce all'idea e la serve: umiliandosi, in essa si esalta; nell'eroismo della potenza l'uomo si sostituisce all'idea, se ne serve per autoesaltarsi. E' evidente che a questo punto gli altri non contano: sono il gregge, i «molti» a servizio dell'«unico»; gli altri non servono, devono solo servire l'«unico». Che i molti muoiano non ha importanza: l'unico può anche ucciderli tutti per celebrare la sua potenza. Ma a questo punto l'etica dell'eccezionale rivela la sua estrema paradossalità: a mano a mano che il soggetto si assolutizza (si fa rettoricamente smisurato) è costretto a negare la sua soggettività, a sacrificarsi tutto, a svuotarsi di se stesso per riempirsi (che è un rendersi più vuoto ancora) della sua illusoria assolutezza. Non può, infatti, porsi (ed apparire agli altri) assoluto senza rinunciare a tutte le sue attribuzioni, alle «debolezze umane» fino al nulla di sè; deve amplificare ogni suo gesto o pensiero o qualità fino allo smisurato, all'iperbolico, cioè alla rettorica della rettorica. Così l'«eroe» si svuota della sua umanità, dell'odiato «limite», che ad ogni istante minaccia di farlo apparire uomo fra gli uomini, uno dei tanti. Bramoso di disumanarsi, trova, nel mostrarsi spietatamente disumano verso tutti (tutti per lui gregari e servi) la conferma di essere «più che uomo»; e perciò è sempre avido di morte (4). Questo tipo di eroismo si rivela come titanismo: dà la scalata alla terra e al cielo, fino a quando, nel nulla di tutto e nel tutto dell'io, prova la ebbrezza dell'«unico», cioè dell'*io eccezionale*, assoluto, che, come tale, è negazione di se stesso. La volontà di potenza si potenzia e si sublima nella distruzione di tutto e di se stessa: la cenere di un gigantesco rogo universale è il suo agognato riposo, l'immenso sepolcro, contraddistinto dalla scritta «Io», anonimo, perchè qualunque nome gli darebbe una nota umana, gli imporrebbe un limite, gli farebbe perdere l'unicità.

MICHELE FEDERICO SCIACCA

(1) Una rettorica provoca quasi sempre la sua antitesi (è la dialettica propria del negativo): la rettorica del bene suscita per reazione quella del male, la rettorica dell'abitudine quella dell'eccezionale ecc. Sono forme di ribellione sterili, che si manifestano col «rifiuto», la «nausea», il «disprezzo», la «ripugnanza», la «negazione» ecc. ed altri atteggiamenti passionali.

(2) Evidentemente qui non si dice che tutti gli eroismi siano autoesaltazioni ed amplificazioni dell'io e dunque rettorica.

(3) Si noti che nell'idolatria (divinizzazione e quindi assolutizzazione ed adorazione di qualcosa di relativo e di finito) permane sempre l'esigenza dell'assoluto, anzi senza questa esigenza e la presenza dell'essere, gli uomini non sarebbero neppure idolatri.

(4) Quando poi l'«eroe» cade, quando i successi a catena lo precipitano nella sconfitta che gli ridà il senso del limite e lo convince dell'illusorietà della sua assolutezza, riconquista, nell'abbattimento e nel senso di disfacimento che lo opprime, la sua umanità. Perciò noi parteggiamo sempre più per l'eroe vinto che non per quello invincibile: Napoleone ci è più vicino dopo Lipsia o Waterloo che durante la serie delle sue campagne vittoriose. La simpatia umana verso chi perde è stimolata dall'umanità che il «grande» vinto riacquista a causa della sua sconfitta.

INVITO A JACOPONE

Interessantissimo secolo, per noi, il XIII, straordinariamente ricco di fermenti sociali e politici e religiosi, e di germi di vita che rapidamente si sviluppano nella letteratura e nell'arte. E' come un'alba luminosa che si conclude in fulgore meridiano.

Ma anche, e soprattutto, un'età di passioni accese, di contrasti violenti, di lotte, non di rado sanguinose, dominata da grandi figure che si stagliano nette e rilevate sull'orizzonte della storia.

Tra le figure più care del tempo è quella di Jacopone da Todi.

Allorquando pensiamo a lui, ci ricorre alla memoria l'epigrafe fatta incidere sulla sua tomba nel chiostro di S. Fortunato, quasi trecento anni dopo la morte, dal Vescovo di Assisi Angelo Cesi: «*Ossa Beati Jacoponi de Benedictis Tudertini Fratris Ordinis Minorum, qui stultus propter Christum, nova mundum arte delusit, et coelum rapuit*».

***Coelum rapuit*: e veramente, a leggere le sue rime, sembra che egli abbia voluto prender d'assalto il cielo, tanto impetuoso ed aggressivo è il suo amore.**

Anch'egli umbro, al pari di San Francesco, della terra umbra rispecchia l'alta spiritualità e lo slancio di mistica elevazione. Dell'Assisiate fu seguace ferventissimo, innamorato di Madonna Povertà e tutto preso d'ardore serafico. Tuttavia quanto diverso per indole e vita!

Il figlio di Pietro Bernardone è ancor quasi giovinetto quando la sua vocazione si delinea, e, donato ogni suo avere ai poveri, abbandona la casa paterna per darsi a Dio e fondare il triplice Ordine francescano. La sua anima conosce il tormento della ricerca, non quello ben più amaro del vizio e del rimorso. Perciò la nota dominante del santo fervore di Francesco d'Assisi è quella trasfigurata letizia che ha radice nella certezza del sentirsi degno; e quando egli — giullare di Dio — prova il bisogno di espandersi nella poesia, intona il *Cantico delle Creature*, che — sia pure ingenuo, sia pur povero di movenze, se dobbiamo credere a qualche critico — esplode in un inno d'amore cosmico, illuminato da una luce di serenità sopraumana.

Jacopone è invece un «convertito», un uomo cioè che ha vissuto e pienamente goduto la vita; gli è rimasto e durerà fino alla tomba, l'orrore dei precedenti trascorsi e delle passioni del mondo, di cui ha gustato la bruciante dolcezza sentendosene bruttata l'anima. E poichè la vocazione è in lui determinata da una tragica visione di morte, la sua vita religiosa ci appare dominata dall'ansia tormentosa dell'espiazione, dal desiderio dell'annichilimento in Cristo attraverso una mortificante umiltà. Non per nulla la leggenda creataglisi attorno, ce lo raffigura mentre passa nudo, carponi in mezzo alla via affollata, con un basto sul dorso ed il morso in bocca; oppure nella casa del fratello, ad una festa di nozze, rivestito solo di penne appiccicate sul corpo.

Egli prova l'ebbrezza del sentirsi in dispregio di tutti: «Fama mia, t'araccomanno — al somier che va raghianno...».

Il peccato gli appare «quella puza esterminata, — che lo 'nferno ha 'mputedato»; ed è sua la famosa invocazione con la quale prega Dio che gli mandi, non per vendetta, ma come giusta espiazione, tutti i mali del mondo:

«O Segnor, per cortesia,
manname la malsania».

Tuttavia, anche in questa continua ansia di mortificazione e di annientamento, l'antico uomo non si spegne mai appieno in lui. Sotto il saio francescano, Jacopone conserva un'indole appassionata e partigiana, e ne fa mostra gettandosi a viso aperto con gli spiritualisti nella lotta contro i conventuali, rampognando aspramente i responsabili della deviazione e corruzione dell'Ordine, ammonendo papa Celestino V, schierandosi con Jacopo e Pietro Colonna contro Bonifacio VIII, onde ebbe per pena la scomunica papale e la lunga prigionia dopo la resa di Palestrina.

Troppo note le sue invettive, le sue satire, le sue suppliche inascoltate, perchè ne occorra più che un semplice ricordo. In queste come nelle altre rime, Jacopone ci appare come il meno «letterato» tra i poeti letterati del tempo.

Di lui può dirsi che quale è l'uomo, tale il poeta, tutto ombre e luci violente, scorci di crudo realismo, contrasti e contraddizioni. Egli gode di mettere a nudo la sua anima con una sincerità che ti avvince e ti persuade per la singolare immediatezza dell'espressione, in cui non trovi nè sottintesi nè infingimenti. Sdegnoso di lenocinio, l'impetuoso tudertino, non ha fra gli strumenti del mestiere il crogiuolo dell'orafo per sceverare l'oro dalla ganga, e si abbandona senza troppo pesar la parola alla pienezza del sentimento. Dal pieno abbandono di se stesso nell'opera propria, deriva la prepotente originalità del poeta, anche se nascono quelle ineguaglianze che gli furono addebitate come fondamentale difetto.

L'arte di Jacopone, com'è risaputo, e come sempre accade, non sorge d'un tratto. Egli, notaio, era uomo di cultura; e senza dubbio, già prima della conversione, scaltrito nei segreti della poesia cortese, della quale troviamo più d'una traccia nei suoi versi, come vi troviamo echi dell'innografia chiesastica latina medievale. D'altronde, appunto dall'Umbria aveva già preso le mosse il movimento dei Disciplinati di Ranieri Fasani, e l'uso di cantar laudi spirituali si era di qui diffuso in tutta l'Italia. Un'arte popolaresca, quella dei laudesi, quasi sempre giuntaci anonima, e per lo più ingenua e scolorita, ma che talora si leva all'altezza di vera forte poesia.

Ma soltanto con Jacopone la lauda spirituale entra nella grande letteratura, pur conservando il suo carattere popolaresco. E' un colpo d'ala che la solleva in alto, nei cieli dell'Arte. La forte personalità del «pazzo di Cristo» vi si rivela con appassionante vivezza, anche quando il poeta sonnecchia teorizzando con la sua scarsa teologia, oppure riprende temi tradizionali, quali il contrasto del vivo col morto, o le invettive contro la donna. Non importa se la lingua è spesso rozza, e la sintassi qualche volta bizzarra, o il metro scabro; oppure se accanto ad immagini delicate e finezze che ce lo farebbero raccostare agli stilnovisti, accade trovare espressioni volgari, d'una sconcertante crudezza. Quando meno te lo aspetti, egli sa trovar la parola che trascina, l'epiteto in cui si rivela la potenza illuminante del poeta di razza. E l'amore divino gli chiama alle labbra le più inebrianti espressioni:

«Lo cor tutt'ho partito, ed arde per amore,
arde ed encende, nullo trova loco;

o grida:

per amor so desfatto pazo si so tenuto!

oppure invoca, rivolto a Dio:

amor mio dilettoso annegami in amore!

Per non rammentare, se non di sfuggita, il notissimo *Pianto della Vergine*, che è

(continua a pag. 2)

ITALIANO MARCHETTI

(1) Jacopone da Todi, *Trattato e Detti*. Firenze, Le Monnier.

SIMULACRI E REALTÀ

UN ANNIVERSARIO
1054 - 1954

Il 16 luglio di quest'anno ricorre uno dei più tragici anniversari della storia della Chiesa, quello che ricorda lo scisma bizantino.

Era l'ora terza di un sabato. Nella Chiesa di Santa Sofia i sacerdoti si apprestavano a celebrare la Messa, allorchè all'improvviso i legati del Papa si fanno strada tra la folla dei fedeli, si avanzano fino all'altare e vi depongono la bolla di scomunica. Escono poi gridando «Iddio vede e giudica!», e scuotevano la polvere dalle scarpe.

I suddiaconi si precipitano all'altare per strappare la bolla, ma il patriarca volle che gliela consegnassero per farla tradurre in greco.

Sono passati nove secoli dalla funesta rottura tra la Chiesa greca e la Chiesa latina, e delle incalcolabili conseguenze dello scisma oggi come mai ci rendiamo conto, una delle quali, il sipario di ferro, frattura la cristianità.

Del padre dello scisma, il patriarca Michele Cerulario, la fermezza aveva per limite soltanto l'astuzia. In una lettera che egli scriveva al patriarca d'Antiochia, per spingerlo a romperla con il Papa, affermava che le pratiche della Chiesa romana erano «illegali, interdette, abominevoli».

La vecchia volpe, esperto di complotti e di congiure, l'esiliato che per cancellare ogni traccia di mondani interessi si era fatto monaco, dando a quella sua inspiegabile vocazione un nuovo senso della vita infusagli dalle riflessioni ispirategli dal suicidio del fratello, colui che si era fatto nominare patriarca dal debole, mobile, apatico imperatore, venne a scontrarsi con il nuovo Papa, uomo di carattere intero, nemico delle arti diplomatiche, animato da volontà implacabile, teso diritto allo scopo e deciso a sopprimere tutti gli ostacoli che si frapponevano ai suoi apostolici disegni.

La lettera infatti che i legati pontifici portavano a Michele Cerulario, diceva chiaro chiaro a costui il fatto suo. Non era stato elevato alla dignità patriarcale senza essere passato per i gradi della gerarchia? Non era lui ad attentare ai diritti dei suoi colleghi, i patriarchi di Alessandria e di Antiochia? E non aveva calunniato la Chiesa, gettando l'anatema su coloro che partecipavano al sacramento dell'Eucarestia?

Quanto giuste fossero queste accuse, l'infido patriarca ebbe a dimostrarlo subito. La traduzione della bolla la volle a suo uso, e storcendo i passi e mutilando i luoghi, non gli mancarono i motivi di attacco. Convoca un sinodo permanente composto di 12 metropoliti e due vescovi, e con questa accolta di pavidi pastori elabora un Editto sinodale che riprendeva quasi testualmente l'enciclica che Fozio circa due secoli prima aveva inviato alla Chiesa d'Oriente. Il documento dava poi del conflitto con i legati pontifici un tendenzioso racconto.

Ormai il Cerulario si poneva a difensore dell'ortodossia e ad arbitro tra la Chiesa e lo Stato.

Ma ciò che più sorprende in questa dolorosa vicenda è quel duro orecchio storico dei contemporanei che non diedero alcuna importanza all'avvenimento. I cronisti bizantini del secolo XI che pur raccontano minutamente i fatti politici del tempo, non una sola parola dedicano allo scisma del 1054. Silenzio ancora nel secolo XII, e bisogna giungere alla fine del secolo XIII per trovare una velata allusione ai fatti del luglio 1054, in una cronaca.

Non fu giudicato degno di menzione un avvenimento così drammatico, da chi era pur attento alle vociferazioni, agli intrighi e ai delitti di corte.

Non compresero il significato di un Michele Cerulario che diventa Michele I°.

NAZARENO PADELLARO

SOMMARIO

LINEAMENTI ED EVOLUZIONE DELLA POESIA DI BETTI

Come poeta, Ugo Betti esordì nel 1922, con «Il re pensieroso». Già quell'aggettivo, *pensieroso*, poteva suggerire una direzione scopertamente crepuscolare. Erano anni, quelli, ai quali, ad onta dell'esperienza lacerbiana e rondista, codesto filone della lirica europea otto-novecentesca rimaneva abbarbicato con rimarchevoli accenti di persuasione; e ad un poeta principiante, il quale avesse poi il temperamento trasognato e un po' ripiegato in se stesso di U. Betti, non era facile sottrarsi a quella suggestione. Sicchè in quei giorni, per tali prime prove bettiane, non fu difficile discorrere di un certo crepuscolarismo insito nei temi e nell'intonazione, nel colore lessicale e nei movimenti sintattici. Fu fatto il nome di Palazzeschi. Il richiamo poteva aver consistenza, se mai, per composizioni come « La vecchietta morta » (*Con questa pioggia maledetta / povere ossa nei camposanti! / In una fossa c'è una vecchietta / col suo scialle, / coi mezzi guanti, / col suo rosario tra le mani gialle... / Buona vecchietta, / il vestito nero non vi si guasterà / sotto terra, con questa umidità?*). Però, se infiltrazioni crepuscolari si possono, e si debbono, individuare in questa « opera prima », esse non sono propriamente da ricondurre ad un unico nome, Palazzeschi, ma occorre riportarle al generico clima di quella corrente, per cui sarà preferibile parlare di un crepuscolarismo vago e approssimativo, cresciuto sull'incontro di quei tratti dell'indole bettiana che si potrebbero definire più nativamente crepuscolari, con certe sollecitazioni del tempo, là dove più tenaci persistevano le reminiscenze e le ramificazioni dell'età crepuscolare.

Ma anche altre modulazioni — della sensibilità e della voce — si erano largamente fatte udire nel primo libro del poeta camerinese. Si raccoglievano ed addensavano intorno a un mondo di paesana freschezza, a tratti lucente, sempre effigiato con levità di tocco; che si apriva su stupefatte panoramiche del paesaggio e delle stagioni e che, pur tutto infuso di un'alacre terrestrità, taluna volta si tuffava di balzo in un'aura fantasiosamente inventata, ed assumeva colorazioni favolose, ed intrecciava un fitto colloquio tra le più leggere e innocenti creature della terra con le immagini di un sopramondo poetico; proiezioni solerti dei reali oggetti sfiorati o penetrati dalla commossa immaginazione dello scrittore:... *la primavera si sveglia. E cammina / per le mormoranti foreste, / sfiorando appena / con la sua veste / color del sole / i bei tappeti di borraccina. / Ogni filo d'erba reca un diadema, / ogni stilla trema. / Qualche gemma sboccia / un po' timorosa, / e porge la boccuccia color di rosa / per bere una goccia / di rugiada... / I grilli / bisbigliano maliziose parole / alle margherite / vestite / di bianco. Spuntano le viole* (« La primavera »).

E dappertutto, costante e inalienabile come un sottotono segreto, quell'accento di delicatezza gentile, quella tenerezza di gesti e di movenze, quel pensoso stupore, quella trasognata malinconia infine, che sono un po' le componenti dell'ispirazione bettiana, in qualunque direzione essa si spinga, e che in ciò ch'è accentuazione malinconica hanno potuto fargli assorbire quei modi e cadenze più apertamente crepuscolari, di cui ho già detto.

Ma anche là dove non è la diretta assimilazione della poetica palazzeschiana o corazziniana (*Casa mia, casa mia! / Vorrei tornare una sera a bussare / come uno che ha perduto la via.*), anche nelle pagine dove sono felici aperture paesaggistiche e naturistiche, il filone dell'attonita mestizia trova quasi sempre modo di infiltrarsi e di affiorare, anche solo per un attimo, come suono od ombra di contegnosa pena lasciata cadere, quasi inavvertitamente, quasi con noncuranza, nel bel mezzo del quadro immaginoso, od anche come soluzione di tristezza cui inopinatamente approda da ultimo il lirico discorso.

Il secondo tempo della vicenda poetica di U. Betti coincide con « Canzonette - La morte » (Mondadori, 1932).

Ogni riecheggiamento di esplicito crepuscolarismo è ormai eluso. La propensione favolistica, già ampiamente avvertita ne « Il re pensieroso », per un naturale processo evolutivo delle facoltà di immaginazione cui è connessa, arriva ad esiti estremi, talora esemplari nella resa canzonettistica da cui è contrassegnata la prima parte del libro: quella che s'intitola appunto « Canzonette ». Ivi infatti si configurano sotto i nostri occhi, con piacevole frequenza, vere e proprie fiabe versificate, quali « La fanciulla mutata in rio », « La bella addormentata », « Caterinella », « Il bagno della fata », « Ninna nanna »; dove protagonisti sono trasognate fanciulle, fate, bimbi, Santi, Re, le cui movenze prendono spesso i freschi colori del paesaggio; e talora nel paesaggio queste figure dell'immaginazione popolaresca, ma disegnate con procedimento tipicamente bettiano, insaporite dalla mesta-sorridente vena della personalità di Betti, sembrano incorporarsi: tutt'una cosa, alla fine, con i tremori e i colori della circostante natura: simboli, emblemi di essa. Le *canzonette* (e sotto tale denominazione sono, a mio avviso, da comprendere anche i componimenti dei gruppi intitolati « La città dei Re » e « Sereno », nei quali ricompare qualche poesia de « Il re pensieroso »: « La vecchietta morta », ad es.), le *canzonette* dunque di dichiarata costruzione fiabesca, così come la maggior parte delle altre, che intessono gentili miti delle stagioni, dei mesi, dei fatti domestici e paesani, si offrono quasi tutte, quale più quale meno, come perfetti e talora ineguagliabili esempi di « poesia per ragazzi », ma in cui tuttavia anche l'adulto lettore, grazie a quella parte di cara ingenuità e schiettezza che riesce a serbarsi incorrotta attraverso il torbidume delle traversie esistenziali, si ritrova, si riconosce, commosso, trasfigurato. E' fuor di dubbio che al Betti, in virtù di codeste *canzonette*, spetti nell'ambito di tale genere poetico — in uno col Valeri, con l'A. S. Novaro, col Borgese de « Il rovere e il castagno », col Pezzani — uno dei primissimi posti. Anche lui un *maestro*. Ed è soprattutto al Valeri de « Il campanellino » che, per il taglio, per il sapore, per l'andamento, rimanda questa bettiana « poesia per ragazzi » (una definizione, tengo a precisare, quanto mai approssimativa, ben lontana dall'acquietarci, eppure utile in sede di critica catalogazione).

Nelle *canzonette*, pure in quelle che si propongono come pezzi conchiusi di un distaccato narrare fiabesco, non è difficile intravvedere i caratteristici lineamenti dell'interiorità di U. Betti, quali si erano venuti imprimendo fin nelle primissime cose di lui. E' anzitutto la nota della soavità malinconica, della mitezza, dell'accorato eppure riconoscente ripensamento lirico intorno alle cose del mondo e degli uomini. E' il quieto e parco idillismo paesistico. E' anche il misurato sorridere dei pochi momenti di plenitudine vitale, di felicità rivelata e subito risucchiata dalla fatalità di mestizia immanente alla stessa condizione spirituale dell'autore. Questi fuggevoli istanti della serenità del vivere, che insinua barbagli luminosi nella tetraggine di tante giornate terrene, U. Betti ha voluto raccogliere in un settore a sè, intitolandolo per l'appunto « Sereno ». Ma anche qui, per il lettore provveduto, non sarà arduo sorprendere nel sottosuolo lirico — come una sottintesa e imprescindibile venatura, la quale a un tempo fa da rèmora ed alimenta le soprastanti figurazioni della gioia serena — la innata mestizia pensosa dello scrittore. Sì che queste invenzioni leggere, queste giulive aperture di canto vengono fuori anche più gustose, più ricche di terrestre compiutezza:... *Frulli via; faccia festa / per davanzali e case scure: / finchè qualcuno alzi la testa / e si ricordi l'antiche venture. / E così diventi di tutti / come l'acqua delle fontane, / come le strade, come i frutti / delle siepi, come le campane. / E la canti il carettiere, / il poveretto avanti l'osteria, / quelli che tornano a casa, le sere, / quelli che vanno via* (« Avvicinarsi della notte »).

Tutt'altro timbro, tutt'altra qualità ed urgenza di temi, avviene di incontrare nell'ultima parte del volume, la quale si intitola « La terra », ed a cui presumibilmente, secondo l'intendimento dell'autore, è particolarmente da riferire la seconda delle due voci che formano il titolo complessivo: « La morte ». Tutto un altro mondo di poesia, pur nei sotterranei sottilissimi legami che collegano l'una parte all'altra, pur nell'andamento canzonettistico che vi si mantiene, avvertibile soprattutto nella cadenzata rapidità del verso e nella frequenza delle rime congiunte: sì che forse, sotto il primo termine della duplice denominazione, « Canzonette », l'autore intendeva genericamente raccogliere anche quest'ultimo gruppo di componimenti. Ma in realtà è come se si trattasse di due libri diversi — due zone, piuttosto che due tempi succedanei, — compresenti (così come già nella condizione ispirativa del poeta) nella medesima opera.

Il mito c'è tuttora. Ma come diverso nei moventi intimi della figurazione, nei modi della pronuncia lirica! Adesso assistiamo ad una specie di incupirsi dell'estro intorno ad occasioni di canto ed a poetiche emozioni, di cui può essere efficace e riassuntiva indicazione emblematica vuoi l'uno, vuoi l'altro titolo: « La morte », oppure « La terra ». E' l'originaria attitudine malinconica di U. Betti, la quale ha subito come un'improvvisa accentuazione, e quasi uno strappo brusco, sì da farne uscire stravolti, certo un po' troppo calcati, i tratti costitutivi. Un inacerbimento di quella pena, forzata fin oltre i limiti di ogni persuasiva temperanza. Gli indici di codesta incontinenza del pathos, e perciò dell'ispirazione stessa, e della resa, si muovono da un cupo e grandioso affrescare, quasi da visionario, che turbinosamente investe corali temi del mondo e dell'umanità (*Ma senza posa piombava la terra, / Sugli orli, disperato brulichio, / i popoli tendevano le mani / come per aggrapparsi... / Un buio vento rapiva l'urlio.* « Canto di operai »), a un indugiare sopra visioni di un'amara attualità sociale (*Di mano ai santi escono gigli / escono mosche dai morti; / e dalle donne dei poveri, figli, / figli affamati dai porti. / Poca la terra ed il popolo troppo, / dove noi fummo allevati. / Stavano i poveri accalcati / prima e dopo, sopra e sotto.* « Canto di emigranti »).

La parola, di conseguenza, si è fatta più vibrata, ed anch'essa incupita; il verso opacamente martellato, e tutto avvolto di risonanze squallidamente asciutte: così incalzante, così perentorio, quel suo reciso scandirsi, da incagliarsi taluna volta in una specie di macchinosa enfasi. Una ridondanza della dizione — oltre all'eccessività delle tinte — che non è certo la più conforme all'intimo atteggiarsi dell'autore di « Uomo e donna »; ed è ciò che più dispiace nel Betti poeta, il momento deteriore, quello che ci ha lasciati lievemente perplessi quando intuimmo che soprattutto in virtù di siffatte composizioni era stato conferito allo scrittore il più importante premio di poesia del tempo: il « Premio Mondadori 1931 ».

Solo in qualche punto de « La terra » è come un placarsi di quella foga intemperante, ed un ritornare ai più distesi e tranquilli, e talora lucenti ritmi, i quali lasciano traccia durevole in noi, e sono i più consentanei con la vera natura poetica di Betti. Il che accade, ad es., nella chiusa de « Il tempo », che è la lirica di commiato:... *Forse per eterne vie nere / dura il respiro delle brevi stagioni. / Ivi piccoli nomi / passano, passano perdute preghiere, / calpestii di popoli spenti. / Ivi dei continenti / sepolti mormorano le primavere. / Là forse resta delle mie sere infantili / quel canto di grilli solitari negli orti. / Ivi è il passo di mio padre, vicino / ad un piccolo passo. Ivi chiedo io bambino: / — Papà, dove mi porti?*

Sicchè, sulla scorta specialmente di versi come questi ultimi, attendevamo il poeta allo sbocco di un rassodamento più umano, più vero, meno mitico, della sua sofferenza, da un lato; di una depurazione e di un temperamento delle tinte e della voce, dall'altro: nella speranza di udire da lui un canto che finalmente battesse nel profondo della nostra ansia di uomini d'oggi, e compiutamente la appagasse.

Questo canto parve arrivare, e in un certo senso arrivò effettivamente, con la silloge « Uomo e donna » (Mondadori, 1937): il capolavoro tra le raccolte bettiane di poesia fino ad oggi pubblicate. Assai di rado, se si segua a ritroso l'itinerario di questo primo cinquantennio di secolo, capita di incontrare un libro di versi che, come questo di Betti, al suo apparire, e per la durata di qualche anno, abbia suscitato tanta eco di entusiasmi e di assensi (specialmente tra i giovani), e tanto iroso strepito di negazioni. Se per un verso, e per quel giro di tempo ancor tutto gremito di vividi strascichi del lungo dibattito che si era svolto di recente tra contenutisti e calligrafi, non può essere accettata senza riserve l'opinione espressa da E. De Michelis in una sua monografia sull'opera del Nostro, e cioè che, grazie precipuamente alla validità di « Uomo e donna », sarebbe stato da riconoscere in U. Betti il più grande tra i poeti italiani viventi, così come per un altro verso non sono minimamente da accogliere le condanne indiscriminate e faziose, formulate più che altro verbalmente, a guisa di insinuazioni e denigrazioni interessate, piuttosto che circostanziatamente per iscritto, in saggi o recensioni, è tuttavia certo che « Uomo e donna », oggi che si è finalmente stabilita una sufficiente prospettiva temporale, appare collocarsi, nell'ideale paesaggio letterario del '900 italiano, come uno dei testi capitali della poesia di questo secolo.

La raggrumata rigidità della scansione, presente ne «La terra», adesso si è disciolta in più spiegate e morbide cadenze di lirico discorso: in una più articolata e trepidamente discorsiva *allure* strofica. Ma ciò che più conta è il constatare come codesta quasi repentina distensione delle forme espressive, la quale davvero immette il poeta nel calore e nelle inflessioni di un consueto e, direi, familiare eloquio umano, altro non sia che il sintomo e il risultato di un approfondimento e di una ammorbidita interiorizzazione di quella tristezza scoscesa, di quell'afflato tagliente, che lo scrittore aveva consegnato alle dirupate e un po' enfatiche volute strofiche de « La terra ». Codesto discorrere raggentilito e, per così dire, riumanizzato, si pone come il segno di una pacatezza nuova, anche nell'ambito dell'accorata considerazione del destino degli uomini, sì del singolo che delle collettività.

Un più sofferto ed aderente scavo, dunque, per entro le ragioni del quotidiano patire, fino a toccare, di questo, con improvvisi brividi e scotimenti, le doloranti radici: con un assiduo accento di umana simpatia, di superiore pietà, che è forse la nota più alta ed avvincente di Betti poeta:... *Forse un altro ricordo verrà con noi nella notte: / voi, sorrisi sgomenti, voi, povere carezze. / Tu sola ci accompagnerai, lume delle bisbiglianti / nostre case, pazienza coraggiosa segreta. / Di te soltanto ci ricorderemo, andando / incontro al buio lacrimosi, fieri, / come sotto uno sguardo.* (« Non dimenticheremo il dolore »).

Nè mancano, in quest'aria di densa, virile mestizia, di mortificate cose e gesti, sorprendenti accensioni ed illuminazioni, quasi gioiose — come schiarite di un più sereno dominio —, le quali sono da riportare a quella vena di idillica coloritura che aveva già avuto rilevanti manifestazioni ne « Il re pensieroso » e nelle « Canzonette », e che è pur sempre, anche se non il più rilevato e pressante, uno dei lineamenti fondamentali della personalità bettiana. Ed ora prende forma, magari, in quel leggiadro e fuggitivo volo di ritmi lievi, di assonanze e di rime che è « Ragazza alla fontana » (*Un pensiero nel cuor m'ha fatto spiga, / vuole ch'io canti; e poi vuole che rida. / Mi specchio alla fontana e m'inghirlando, / Mordo il fil d'erba e senza perchè piango. / Perchè sorte dell'erba è di fiorire / sorte della ragazza è di patire. / Fugge l'acqua, con sè ruba la rama, / così l'amore si porta chi ama*). Codesta propensione felice, mista ad un'emozione profonda ed in un'aura di presagiti distacchi che la fa anche più suggestiva, ha modo di palesarsi pure in quella figurazione vivacemente lumeggiata, che è la « Bambina »: indubbiamente una delle più belle e intense poesie del '900; una cosa squisitissima, così palpitante, e formalmente così perfetta, da non potersi più dimenticare.

E tuttavia, anche nella più aderente significazione del nostro patire e del nostro vivere segnata da quello che definisco il terzo tempo della poesia di Betti, e cioè da « Uomo e donna », qualcosa c'è che pare a tratti dissuonare nel vivo corpo armonioso di questa bella ed ampia coralità. Qualcosa che può non soggiogare, e non farci partecipi fino in fondo del dolente canto di « Uomo e donna »; che può lasciarci dubitosi e come senza respiro. Se si indaga attentamente, sembra di ravvisarne le ragioni in segni tutt'altro che vistosi, in quasi impercettibili *nuances*, che non di rado si pongono tuttavia come l'atmosfera segreta od il tono fondamentale della pagina. E' forse un senso di ostinazione malinconica; un affidarsi intero ed un premere ed un caricare, fino alle estreme possibilità, della diffusa condizione di mestizia su cui il libro gravita: un infittirsi ed un incalzare di quella tinta dominante, fino ad una leggera vertigine che pare prenderci a tratti, fino quasi ad una specie di disumanizzazione, cui si arriverebbe stavolta per la via di un diverso eccesso rispetto a quello riscontrato nelle pagine de « La terra ». E' uno sgomento, anzi uno sbigottimento, un così totale senso di diseredato destino, uno squallore, pur nella estrema tenerezza e trepidazione della voce, il quale afferra alla gola, tronca la lettura, così come la sterilità dirupata e la enfatica declamazione la facevano interrompere nell'ultima parte del libro precedente.

Ancora, dunque, un che di eccessivo, di non compiutamente adeguato, sul piano della poetica trasfigurazione, alla universalità e verità dell'umana sofferenza. Un che di eccedente, sì nell'emozione che nella modulazione, il quale più d'una volta poteva lasciare insoddisfatti, e poteva far nascere il desiderio di un nuovo equilibrio: di una davvero definitiva persuasione lirica nel Betti poeta. E si generava quell'eccesso, badate bene, non già da una forzatura di troppo gridati e scalpellati accenti, bensì da una interna intensificazione della tristezza fino a farla vertiginosa e quasi insostenibile, e per converso da un'attenuazione del tono, familiare ed intima, troppo intima. Nasceva così una nuova attesa. L'attesa di un quarto e conclusivo tempo nella lirica di U. Betti.

Ma più non venne — non è venuto fino ad oggi — il libro che questo quarto tempo appunto racchiudesse tra le sue pagine. Betti è morto, ed il quarto volume delle sue poesie non è uscito. Erano invece venute altre liriche di lui, via via pubblicate in giornali e in periodici (« La Fiera Letteraria », « Umana », « Realtà », « La Specola »). Le quali tutte insieme offrono occasione e materia più che sufficienti per parlare di una nuova stagione della poesia di Betti: proprio la stagione che era nel nostro desiderio.

E su queste cose sparse si vuole ora continuare e concludere il discorso. Ho sottomano, del tempo posteriore a « Uomo e donna », undici componimenti bettiani. Tutti all'incirca scaturiti da una medesima matrice ispirativa, da una pressochè identica temperie morale, al cui centro permane, come motivo basilare, la virile e meditante tristezza che è tanta parte della vibrante interiorità bettiana. Ma ciascuno di essi appare disporsi variamente lungo una linea di graduazione dolorosa. Sicchè, da poesie (« Il giardino della memoria », « Poggetto a Camorciano », « Agosto », « La passeggiata della sera », « Primi freddi a Camerino », « Sera in via Cisterna », « Donna di casa », « Lisetta »), in cui si ode appena il sussurro di una mestizia remota, quasi perduta di vista, come un'ala appena ombrata che sfiori di lontano il serenato paesaggio e gli conferisca una più composita bellezza, si passa ad altri versi (« A un bambino ») nei quali è un rapido addensarsi e raggrumarsi della dolente meditazione e della sgomenta appercezione dell'esistenza, fino al trafelato e martellante interrogare (« Ai morti ») di un'angoscia assoluta, lasciata irrisolta lungo tutta la poesia, e specialmente nel finale infinitamente amaro. Da un superstite e tuttavia tenace idillismo descrittivo del paesaggio e delle stagioni, a tratti filtrato dalla presenza delle memorie che riaffiorano come l'unica nota di afflitta intimità che si cacci lì dentro, ad una tranquilla e trepida ritrattistica di umili e gentili figure umane (Maria, Lisetta) in profondo penetrate e permeate del vivo calore del sentimento bettiano, alla desolata elegia — da ultimo — che concitatamente batte contro le tremende incognite del destino conclusivo delle cose, degli affetti, degli uomini (« A un amico morto », oltre che « Ai morti », già citata).

Su codesto sbocco innegabilmente pessimistico pare per sempre sostare e chiudersi, come in un suggello, la trentennale poesia bettiana. Eppure non si tratta ora più di quell'amarezza assolutamente arida, da cui si originava come un senso di sterilità morale, e che poteva far desistere dalla lettura col fiato mozzato. Ma anche, e soprattutto, la esplicita desolazione di queste ultime liriche può « far stare male ». Ma fa star male con pienezza, col senso di un'intimità d'uomo vivacemente e caldamente comunicata, appunto perchè radicata in una vitale pienezza dell'umano e poetico sentire; e che, come già accadeva al pessimismo leopardiano, arriva a noi come una voce di pena, pur benefica, pur feconda, che sa far amare la vita, e sa farcene presentire, al di là delle sillabe intensamente sconsolate, le autentiche ragioni che la giustificano, e ne fanno accettare anche il dolore.

Non è pertanto difficile ammettere che da questo Betti ultimo è stato conseguito quel perfetto equilibrio cui ho già accennato. Un equilibrio fatto per l'appunto di un più persuasivo e concreto aderire alla verità dell'umana condizione, di una più palpitante vicinanza e presenza della dolente o rischiarata umanità del poeta: un suo monologare più diretto e più nutrito, anche se reso più lieve e fluido dalla sapienza consumata del ritmo sicuro e delle parole purissime. Un linguaggio di poesia, meglio disposto a farsi intendere ed accogliere da chi l'ascolta.

Il mondo che emerge dalla maggior parte di questi versi è per lo più quello dell'esistenza quotidiana, popolato di gente modesta e semplice, fin dall'inizio consueto e prediletto dallo scrittore. Ma quanto più vera, più vicina, direi, pare nella più alta nitidezza della lirica trasfigurazione, si ripresenta codesta domesticità degli umani protagonisti e la familiarità del paesaggio; e come depurato, questo mondo, nel casto fervore della frase poetica: *Silenzioso il prato / dei bambini stamane; sulla fredda / erba, straniero, tu / solo e settembre andate: / le voci chiare, / le corse delle giovinette non più; / non per te era quel gaio chiamare / ma per l'estate / che presto fugge / quassù. / Quando vedete le nespole piangete, / sono l'ultimo frutto dell'estate. / (...) E a te che resterà / o straniero, di tanto / caldo di prati e arioso / meriggiare? Morì / il canto delle cicale / rado / gli ultimi dì. / Rossa la gota, / chiodata la suola, / fischia il ragazzo e trotta / verso casa; nel cuor se la figura / piccola calda scura / come il covo della marmotta. / Ma un tepore per te / o straniero, se autunno imbruna il prato, / dov'è?* « Primi freddi a Camerino »). E come sempre continua ad avere, il Betti, tutte le volte che gli si offra l'occasione, la mano felice ed alacre nel fissare, con segni essenziali, una festevolezza o un immalinconirsi di giornate, di campagne, di mesi! E' la consueta vena paesistica, ivi anche più affinata ed umanizzata. Ed ancora quanta leggerezza di tocco, che sospensione dell'animo, nel sorprendere i tremori e i sensi misteriosi del fiorire e maturare di fanciulle, di giovinette:... *Nel marzo cristallino, / vivo il riso di bel freddo, ansiosi / gli occhi d'azzurro mondo, andrà forse ora giovinetta leggera.* (« A un amico morto »):... *Vede le annate, i figli / mettere fiore; / e a te crescer, Lisetta, nel tepore / del sonno, questo tuo gentile arcano / esser donna, così, come sul poggio / la linguetta del grano.* (« Lisetta »).

Di contro a codesti indugi della leggiadria e della dolcezza del mondo, in cui la tristezza, piacevolmente impigliata, par quasi sottacere, e illuminarsi, e farsi contemplativa rassegnazione, ecco all'improvviso il balzar su, severo e desolato, di tanti « perchè », che si inseguono, si accavallano, rimangono senza risposta, in « A un bambino », « A un amico morto », « Ai morti »: il segno più scavato della sofferenza bettiana (... *Tremò / quel giorno il vostro fresco / sonno al Dies Irae quando / tuonò su voi piegando / le fiamme dei ceri? O partiti / già eravate come da coltri / rovesciate un tepore? / Ma se non siete dove / vi ponemmo, quale cosa / di voi fuggì? Quel raggio / che punse la notte quando / vagiste, ancora vola, / procellaria impetuosa, / o cadde come fu muto un respiro? / Polvere in noi d'antica fola / dunque è la gloriosa / fuga che c'innamora? / (...) Da tale vana cupa / ripa dunque piombavano i nostri / bisbigli, i passi che intorno / a noi gremivano il giorno? / Non per altro compenso / la pupilla nostra s'aprì / nel buio eterno? / Evento / d'un sogno, ciò che l'invaghì? E d'un sogno / queste domande, che io / vo sillabando / e soltanto le ode / il silenzio?*).

Autentici capolavori sono, a mio avviso, queste tre poesie (oltre a qualche altra: « Donna di casa », per esempio). Certo tra le più alte espressioni di poesia del nostro Novecento. Quelle che soprattutto mi inducono ad affermare che in U. Betti, oltre che un grande autore di teatro, è da vedere uno dei maggiori lirici del nostro secolo: così da formare, con Cardarelli e Saba, la triade più ricca di umanità artisticamente trasfigurata.

Sì che ormai appare cosa non più dilazionabile il raccogliere in volume queste undici composizioni bettiane, e qualche altra, coetanea ad esse, della quale può sfuggirmi l'esistenza. Nel dire ciò, penso naturalmente alla collezione « Lo Specchio » dell'editore Mondadori, il quale avrà così modo di rendere alla cultura nostra e all'arte uno dei più meritori servizi: egli che per l'appunto è stato l'editore delle « Canzonette » e di « Uomo e donna ». Dal volumetto postumo delle liriche di Betti quale conforto di poesia verrebbe ai molti che l'attendono come un dono!

BORTOLO PENTO

INVITO A JACOPONE

(continua da pag. 1)

il capolavoro della poesia iacoponica, ed uno dei più suggestivi di tutta la letteratura italiana.

Un invito a riprendere tra mano l'opera del poeta tudertino ci è venuto di recente da Franca Ageno (1), una specialista particolarmente benemerita degli studi sulle nostre rime spirituali dei primi secoli (basta ricordarne i lavori sul Bianco da Siena) la quale, pur senza pretendere di darci l'auspicata edizione critica delle poesie di Jacopone, ha diligentemente collezionato stampe e manoscritti, migliorando ed arricchendo i testi ed aggiungendo in appendice il *Trattato* e i *Detti* che servono ottimamente a lumeggiare in molti luoghi l'opera poetica.

Nella prefazione, densa e meditata, la poesia di Jacopone è analizzata con ricca esperienza filologica ed acume critico, ma anche con una rara sensibilità estetica, così che le intime ragioni dell'opera ed il suo valore sono poste bene in luce, e la figura del severo terziario da Todi ci appare nettamente delineata nei suoi multiformi aspetti e raccostata al nostro mondo spirituale ed alla nostra sensibilità di lettori moderni.

Che è, a mio parere, il modo migliore d'invitare alla lettura.

I. MARCHETTI

DESTINO DELLA NARRATIVA NORD-AMERICANA

Da quando ha avuto inizio nella vetrina dei nostri librai un certo prevalere di libri di narratori nord-americani, è gradatamente avvenuto che i più provveduti fra i lettori si sono posti un quesito circa il rapporto tra codesta produzione e l'ambiente dal quale sono venuti.

Essi avvertivano soprattutto certe sfasature. Risultava da certi racconti un'America stranita e problematica, popolata da creature che non mancavano di apparire immerse in un clima estraneo e avverso. Ma l'America dei giornali illustrati, delle nitide fotografie che giungevano a valanghe, l'America ottimista e facilona dei suoi film e spettacoli, era anche un dato documentario. Quale il comune denominatore di queste due Americhe così contraddittorie e imparagonabili?

Il rilievo faceva leva su un'esperienza da lettore europeo. Ecco. Si sa che la nozione di «civiltà» nell'esame tradizionale della storia d'Europa è stata di solito desunta da un fascio di attivi tendenzialmente concordi: costumi, letterature, arti. C'è stato insomma un modo d'inquadramento per i prodotti letterari d'Europa adeguatamente ad un clima già identificato: un'opera ha aiutato a conoscere l'ambiente nel quale essa è sorta; reciprocamente l'ambiente ha agevolato la conoscenza dell'opera.

Che succedeva in America? Colonizzatori, neo-puritani, uomini d'affari, pionieri alla conquista del West, si erano ritrovati in una letteratura tascabile e di tinta larga. Dagli esordi ingenui di un Benjamin Franklin si era pervenuti ai «Pellirosse» del paesaggista James F. Cooper e al «*Sketch Book*» di Washington Irving. Poi la produzione guadagnava in estensione parallelamente all'espansione convulsa della repubblica verso l'ovest. Vennero gl'illustratori tipici del nuovo mondo: i narratori regionalisti — e con essi Mark Twain e Francis Bret Harte. La formula dell'aderenza della letteratura alla civiltà dell'ambiente, adottata, come si è detto, per misurare i prodotti d'Europa, si acconciava pure per misurare questo Nord-America letterario; ed era stato possibile pervenire ad adeguate valutazioni — naturalmente di ben modesti limiti — alla stregua del concetto di potenziale artistico maturato in Europa attraverso esperienze d'Europa. Stava a parte qualche statura come Edgar Allan Poe o Henry James «scoperti» dagli europei. Non si esitava a porli tra i nomi casuali ed estranei nel panorama letterario d'America — fenomeno riferibile a più di una letteratura, del resto.

Ma col sopravvenire della migliore narrativa di questo contemporaneo terzo o quarto tempo nord-americano, la formula anzi accennata non sembra essere producente. Il parallelismo tra civiltà-ambiente e letteratura, di solito richiamato per intendere e inquadrare nomi ed opere, sembra essere venuto meno. Ciò ha dunque postulato un'inchiesta. E l'inchiesta non va fatta sulla sostanza di codesta letteratura d'America che noi europei accettiamo nell'articolata realtà di questo odierno creare, ma sulla «civiltà» del mondo nord-americano e sui suoi tipici prodotti.

In America vige un regime psicologico orientato sull'esigenza che il prodotto deve giungere non soltanto ad una collettività, ma ad una collettività di vario temperamento, in conseguenza della sua natura cosmopolita; ad un collettivismo inoltre posto in onda con la corsa al benessere. Il tecnicismo è una risorsa estesa su qualsiasi scala in America: è l'equivalente del piramidalismo tecnico-industriale. Nel settore della normale produzione destinata al mondo dei lettori e degli spettatori lo statico che l'aduggia si usa colmarlo con il continuo elaborare di un particolare tecnicismo atto a produrre e a perfezionare quella peculiare voga americana in fatto di gusto che potremmo definire magismo sensorio — si pensi in particolare al jazz o al cinema, tipiche elaborazione del Nord-America. E' lo stratificare per elementi che facciano presa — magismo sensorio appunto; ma non sono che trovate.

Ciò a parte, l'Europa intellettuale, enormemente più inquieta e più esigente, è guardata da quest'America con l'inconfessato proposito di un'emulazione. Risultato è che all'eroico di un'Europa tuttora creatrice esasperata e generosa, si oppone il dinamico di un Nord-America che impone al creare d'importazione l'impronta cosmopolita. L'arte minore — giocoforza — si fa regola: quella, in particolare, fatta a serie per milioni di ascoltatori o spettatori. Anche per milioni di lettori esiste una letteratura d'accomodo, sana in salute, custodita da copertine lucenti e in tricromia. Essa appartiene alla civiltà del magismo sensorio.

Perchè dunque il parallellismo sopra accennato non è riscontrabile rispetto alla letteratura maggiore di oggi, quella che vanta i nomi di Dreiser, di Faulkner, di Wilder? Lo sfasato avvertito dal lettore europeo deve essere spiegato. Torniamo al quesito che urge. Questo: quale la cittadinanza e la posizione di quest'ultima letteratura rispetto alla terra che ha la formula del magismo sensorio?

Da un secolo a una generazione addietro lo scrittore americano o la sua opera fuori fase con l'ambiente scampava in Europa — così per Edgar Allan Poe, per Emily Dickinson, per Henry James, per Thomas S. Eliot, per Ezra Pound. Oggi questo scrittore americano non emigra, ma il fenomeno non devesi riferire ad un affasamento con l'ambiente. E' un caso di mera ospitalità. Esso risale alla funzione cosmopolita, anche in senso intellettuale, assunta via via dal Nord-America; quella che una generazione addietro veniva assunta da centri europei come Parigi. Questo, forse questo soltanto, ha posto il Nord-America nella posizione, in parte inconsapevole, di sede di una letteratura maggiore. La quale per circostanze di ambiente ricopia momenti e personaggi d'America; ma il rilievo di essi è avvenuto e continua ad avvenire in funzione europea.

L'inconciliazione, come era da noi supposta, è risolta in un singolare caso di simbiosi: la terra d'America dà ospitalità e pretesti agli scrittori in esame, i quali poi trasfigurano i dati per più vasta regione. I narratori validi d'America «tradiscono» il personaggio preso in prestito dalla terra dove essi vivono. Osservate l'opera di Thornton Wilder, uno degli scrittori americani più penetrati dell'umanesimo letterario d'Europa. Osservate «*Our Town*» («Piccola città»): il primo tempo ha la rugiada del paesaggio americano, il cuore della *road*, il parlato ingenuo e chiaro della giovinezza *yankee*; ma il secondo tempo è un deciso sdoppiato: il personaggio, trasposto lontano, ha la nostalgia, l'accoramento, la consolazione della civiltà occidentale. La giovinezza *yankee*, quella dei documenti fotografici o cinematografici d'America, è dunque «tradita»: è presto immessa in un dialogo di morti che si rifà ad altri meridiani e ad altri paralleli. Osservate il cattolicismo di «*Shadows on the Rock*» («Ombre sulla roccia») di Willa Cather, il surreale attraverso l'irreale in Gertrude Stein. Osservate il freudiano circolante in «*Mourning becomes Electra*» («Il lutto si addice ad Elettra») di Eugene O'Neill, il demoniaco ch'è nei racconti di Ring Lardner: esperienze tutte scontate in Europa.

A noi europei questa letteratura maggiore ritorna come il figliuol prodigo, viva dell'aroma transatlantico ma con il costume, il «vizio» del tempo dell'evasione da questo nostro continente. Da più critici e studiosi si è scoperto il filone realista-romantico dell'ultimo Ottocento europeo nella narrativa americana. Flaubert viene più di una volta inquadrato quale capostipite. Si citano poi i classici dell'odierna tecnica narrativa: Joseph Conrad, Marcel Proust, James Joyce (lo stesso Henry James può entrare in questo gruppo europeo); si citano i classici dello straripamento psicologico ed emozionale: Siegmund Freud, Frank Wedekind, David H. Lawrence.

Presso i narratori d'America più recenti il cosiddetto neo-realismo, che si aggancia — per quanto ne diverga per la tecnica del narrare — a quello immediatamente precedente di John Steinbeck, Erskine Caldwell, James Cain, Irwin Shaw, John O'Hara, ha in certo senso fatto disperdere quella tipica forte aromaticità di racconto-fatto, all'insegna della quale molti lettori erano stati portati a indovinare una ricca originale freschezza d'impianto e di espressione (in realtà originale più in apparenza che nella sostanza) nell'opera dell'accennato gruppo di scrittori. Con la dispersione di codesta aromaticità che legava ed esaltava il gruppo, è venuto a poco a poco riconoscendosi il comune romanzo o racconto — ottimo o mediocre — con una sua problematica occasionata per lo più dal vivere di oggi minacciato più che mai di precarietà; racconto che finisce poi col modellarsi quasi senza accorgersene ai campioni di certa narrativa, anche non eccezionale, che ha da tempo operato fra i meridiani e paralleli d'Europa.

Per limitarci ai recenti successi, accenniamo ai nomi di Norman Mailer («*The Nacked and the Dead*»), di John Hornes Burns («*The Gallery*»), di Robert Lowry («*The big case*»), di John Hersey («*The Wall*»), di James Jones («*From here to Eternity*»); nei quali appunto pare notarsi un diffuso appiattirsi del racconto-messaggio, il cui successo peraltro non è da ascriversi a motivi artistico-letterari, ma all'attualità scottante di certi casi adombrati nel racconto; casi per i quali il comune lettore americano mostra una sensibilità che non raramente si fa morbosa.

C'è poi — sempre fra i recenti — il gruppo, in aumento continuo, di coloro che vogliono «evadere» dalle forzature del neo-realismo e si acquistano un discorso che per il pubblico poco esperto appare presentimento di nuovo narrare. Ma anche qui l'esperienza europea, nuova e vecchia, viene immessa nella «rivelazione»: Truman Capote («*The grass harp*») sta a suo agio coi miti del trasognamento, ma con ricorso, forse inconsapevole, alle volute di quella letteratura allucinata che spazia tra Blake e Poe (il Poe scoperto dagli europei); Paul Bowles («*Sheltering Sky*»), Wladimir Nabokov («*The real life of Sebastian Knight*») ed altri volontari dell'«evasione», tradiscono nelle loro pagine una certa permanenza nel mondo della letteratura qualificata esistenzialista, da Dostoevskij e Kafka a Sartre, non senza alcune puntate in altre provincie letterarie europee, tra Gogol e Proust.

E' chiaro che non trattasi di letteratura d'importazione: il Nord-America delle lettere non sarebbe da considerarsi come una provincia d'Europa. E' verosimile invece che il processo europeo tende a svolgersi indistintamente in Europa e nel Nord-America, con la specificazione che il contributo offerto dall'ambiente-civiltà è nel Nord-America piuttosto occasionale e avventizio. Il genio narrativo americano è nel destino della letteratura d'occidente.

GIUSEPPE GRILLO

EUGENIO III

A Montemagno, paesetto assai ridente, a pochi chilometri da Pisa, il 23 maggio scorso, ci furono grandi festeggiamenti, con solenne messa pontificale, per la ricorrenza dell'8° centenario della morte di papa Eugenio III, a chiusura di una serie di conferenze, assai interessanti, tenute in una sala del palazzo arcivescovile da Mons. Prof. Caturegli, Canonico della Primaziale, dal Prof. Giorgio Del Guerra, Docente universitario, e da S. E. il Vescovo di Catania, rappresentante dell'Ordine cisterciense, a cui il Sommo Prelato apparteneva.

Benchè di questo Pontefice siano rimaste lettere assai importanti e decreti (pubblicati dallo Iaffè), pochissimi storici si sono occupati di lui, forse per la difficoltà delle ricerche dei documenti necessari, per lumeggiarne degnamente la figura, essendo egli vissuto quasi sempre in esilio, e forse anche per l'età calamitosa e assai confusa in cui egli svolse la sua attività. Eppure, se non si può paragonare ai sommi gerarchi del pontificato romano, quali Gregorio VII e Innocenzo III, fu un saggio moderatore della politica ecclesiastica, come si poteva essere in quei tempi assai difficili, dopo le scialbe figure di Celestino II e Lucio II; pieno di prudenza, sagacia e zelo nella difesa dei diritti sacrosanti della Chiesa romana e animato da vivo senso di giustizia, che voleva uguale per tutti gli ordini dei cittadini.

Fedele discepolo di S. Bernardo di Chiaravalle, egli, esauritasi già l'ondata religiosa dei cluniacensi, intendeva favorire, come il suo maestro, il ritorno alla più stretta osservanza delle regole benedettine, che all'ardore mistico univa una vasta e potente opera sociale ed economica, per aprire la via all'elevazione spirituale di tutti i seguaci di Cristo. Ma il suo disegno non potè essere attuato per la lotta accanita sostenuta contro il nuovo organismo comunale sorto a Roma che, proclamata la decadenza del potere temporale dei Papi, s'era costituita in repubblica libera ed indipendente.

Poco sappiamo della vita di Eugenio III prima dell'inizio del suo pontificato. Oggi, per le ricerche accurate e metodiche del Prof. Del Guerra, si può con sicurezza asserire che Pier Bernardo dei Paganelli nacque, negli ultimi decenni del sec. XI, a Montemagno di Pisa, non a Montemagno di Camaiore, come credettero il Bertini e altri storici lucchesi. Ciò risulta dai registri catastali e parrocchiali, da alcune pergamene dell'Opera del Duomo e dalla tradizione tuttora vivissima, conservata dagli abitanti di Montemagno. A Pisa, nel 1140, lo troviamo come *vicedominus* del clero e poi come frate nel convento di S. Rossore. Di là si recò prima nel monastero di Chiaravalle, dove diventò fervente discepolo e amico di S. Bernardo, e poi a Roma, dove entrò nel convento cisterciense dei Santi Vincenzo e Anastasio, alle Tre Fontane, come abate. Dopo il tentativo di papa Lucio II di riconquistare, d'accordo con l'alta aristocrazia, alla Chiesa il potere temporale coll'assalto al Campidoglio, che gli costò la vita, venne dai vescovi e cardinali eletto Papa, il 15 febbraio 1145, «ex insperato» (come si esprime il *Liber Pontificalis*) Bernardo di Pisa col nome di Eugenio III, che, con una scorta di armati, per timore di moti insurrezionali, fu condotto in Laterano, essendo intercettata la via di S. Pietro, dove doveva essere consacrato.

Il Governo popolare, dominante in Campidoglio, avvertito della elezione, pretese di obbligare il nuovo Papa alla rinuncia del potere civile e a riconoscere la repubblica romana. Ma egli si rifiutò, e non sentendosi abbastanza forte per resistere alla violenza, fuggì da Roma coi cardinali, il 18 febbraio e si ricoverò prima nel castello di Monticelli, poi a Farfa, dove fu consacrato, e infine a Viterbo, dove ricevette l'obbedienza di Maroniti e di Armeni.

A Roma intanto, per ispirazione di Arnaldo da Brescia, che aveva acquistato un forte ascendente per le sue predicazioni contro la mondanità e le ricchezze del clero e per ricondurre la Chiesa alla sua primitiva semplicità evangelica, si ricostitui l'antico Senato, si proclamò la separazione dei due poteri e si elesse patrizio un certo Giordano, assistito da un ordine di cavalieri.

Il Papa, avendo raccolto, sotto la sua bandiera, forze adeguate, s'accordò coi Tivolesi, scomunicò prima, per le esortazioni di S. Bernardo il nuovo patrizio, e poi si accinse alla riconquista del suo potere coll'aiuto di molti vassalli fedeli a lui. Allora i repubblicani si mostrarono disposti a trattare, pur di potere conservare il loro potere.

Si venne così a una specie di *magna charta*, cioè a un concordato fra il Papa e il Comune. Abolita la dignità di Patrizio, il Papa riconobbe la costituzione repubblicana, un Senato di 56 membri, che dovevano essere eletti annualmente da lui e dal popolo; il Comune, a sua volta, riconobbe la sovranità del Pontefice, obbligandosi di fare a lui ogni anno un donativo in segno di fedeltà. Così Eugenio III, nel dicembre 1145, rientrò in Roma, accolto *cum ramis*. Ma, sorte nuove difficoltà, volendo il Senato estendere la sua giurisdizione su tutta la Campagna, ricominciate le ostilità fra il Comune di Roma e Tivoli, che il Pontefice non intendeva fosse smantellata, e perduta ogni speranza di conseguire sicurezza e pace, Eugenio III prima si ritirò in Castel S. Angelo e poi a Sutri, e Viterbo; e in ultimo, nel 1147, in Francia a preparare la 2ª Crociata, che aveva bandito sin dal dicembre 1145, alla notizia delle prime aggressioni dei Musulmani in Siria.

Questa Crociata, sebbene ne fosse stato ardente ed efficace promotore San Bernardo e fosse capeggiata da due Sovrani, Luigi VII, Re di Francia, e Corrado III, dopo gravissime traversie e perdite rilevanti di uomini, per la mancanza di organizzazione e per l'ostilità dell'imperatore bizantino, che voleva fare la Crociata a tutto suo vantaggio, non raggiunse il risultato che Eugenio III aveva sperato.

Risultati notevoli ebbero invece i sinodi tenuti a Parigi e a Treviri e il concilio generale di Reims per la riforma del clero e l'unità della Chiesa. Specialmente importante fu il concilio di Reims (maggio 1148), nel quale il Papa prese posizione ferma e densa contro le idee ereticali di Gilberto de la Porrée, vescovo di Poitiers intorno alla natura divina e l'incarnazione del Verbo, ed emanò decreti molto salutari per la riforma dei religiosi, l'esclusione dei laici dalle questioni ecclesiastiche, la sicurezza dei mercanti e il diritto d'asilo. Questi decreti furono poi confermati nel concilio di Cremona, tenuto il 7 luglio del 1148.

Quando poi Eugenio III seppe che a Roma la lotta s'inacerbiva per il nuovo intervento di Arnaldo da Brescia che, dopo avere promesso obbedienza, si era rimesso a predicare alla folla, attaccando anche le alte gerarchie, con milizie ausi-

(continua a pag. 4) **MICHELE LUPO GENTILE**

CRISI DELL'ARTE MUSICALE SACRA

Quella dell'arte musicale sacra è una crisi i cui sintomi sono emersi con maggiore evidenza in questa prima metà del novecento.

Crisi complessa, delicata, che ha destato le giustificate preoccupazioni degli uomini preposti alle supreme dignità della Chiesa.

Il «motu proprio» sulla musica sacra di Pio X e la Costituzione Apostolica «Divini cultus sanctitatem» di Pio XI sono documenti di straordinaria chiarezza dettati da menti illuminate confortate da millenaria esperienza la cui importanza purtroppo ancora oggi deve essere adeguatamente valutata.

Comparsi dopo anni di lotte e di ansie questi documenti hanno trovato il mondo cattolico in massima parte sostanzialmente impreparato.

La meccanica, arida civiltà di questo ventesimo secolo attenuando il senso di religiosità dell'essere umano ha grandemente facilitato l'incomprensione e l'ignoranza nei riguardi di questo problema.

Numerose sono le cause alcune delle quali particolarmente nocive, che rendono almeno per ora problematica la restaurazione dell'arte musicale sacra.

L'attuale instabilità dell'estetica musicale dovuta al notevole allargamento degli orizzonti tecnici è per esempio uno dei più importanti elementi negativi. Oltrechè essere una chiara conferma della irrequietezza spirituale del mondo contemporaneo dominato dall'ansia del nuovo scientificamente perseguito, ha creato nelle scuole musicali in particolare quelle italiane, una crisi didattica di vaste proporzioni.

Per quanto ci riguarda questa crisi sia pure indirettamente non poteva non influire su quella dell'arte musicale religiosa la quale completamente trascurata nei nostri Conservatori si è vista progressivamente privata dell'apporto di giovani, sane, preparate energie.

Non è infatti un mistero che nelle nostre scuole musicali, salvo rarissime eccezioni, lo studio del canto gregoriano e della polifonia vocale classica è in uno stato di pauroso abbandono. Il loro insegnamento è limitato a talune particolari discipline ed è per di più svolto con sorprendente superficiale rapidità tanto che agli effetti pratici può considerarsi più che inutile, dannoso.

Il carattere universale, lo spirito, la tecnica, le finalità dell'espressione artistica religiosa in questi studi rimangono pressochè ignorati.

Nel contempo, bisogna riconoscerlo, l'organizzazione artistica della Chiesa non ha mantenuto l'invidiabile efficienza di tempi migliori.

Essa è costretta a servirsi di professionisti che con maggiore o minore abilità ricalcano pedestremente gli insuperati modelli musicali di un glorioso passato.

Il musicista da chiesa moderno praticamente non esiste.

Parlare in queste condizioni di una nuova arte musicale sacra è una specie di anacronismo. Per avere la conferma di questa dolorosa verità basta dare uno sguardo a quanto in proposito è stato pubblicato fino ad oggi; in questi saggi la presunzione dei compositori è soltanto pari alla loro ignoranza.

Una nuova arte musicale sacra non può sorgere in virtù di esotici cerebralismi, o di una sciatta, artefatta sostanza musicale nè tanto meno può consentire inutili, pericolosi esperimenti in «corpore vili»; ha bisogno di elementi ben più solidi. Elementi di vera, naturale, mistica ispirazione che abbiano il crisma di una soffusa, oggettiva spiritualità e che rispondano ai fini richiesti dalla liturgia.

Perchè queste condizioni si avverino occorrono decisi, radicali provvedimenti. Ridare il dovuto prestigio all'insegnamento dell'arte musicale sacra nei Conservatori di musica di Stato sarà pur sempre un provvedimento di carattere marginale e pertanto insufficiente. Soprattutto bisognerà invece promuovere una seria, adeguata preparazione del fanciullo ricostituendo su larga scala le benemerite «Scholae cantorum» che tanta importanza hanno nella educazione della gioventù. Questa in tal modo potrà avvicinarsi per tempo allo studio dei tesori musicali che la Chiesa nei secoli ha mirabilmente costruito e gelosamente conservato.

Per un fecondo, sano progresso del-

(continua a pag. 4) **DANTE ULLU**

FIORE - Composizione

IL PRIMO JOYCE

II.

Dante va dileguandosi nel corso del romanzo, ma questo è il momento della sua apoteosi: oserei dire che è uno dei modelli da cui l'autore ritrae la mitica figura del feminino irlandese di cui vedremo varie edizioni sino a quella finale e suprema della donna-uccello. Ma durante la scena s'affaccia per un momento sulla soglia della memoria di Stephen una figurina, la figurina di Eileen, la bambina con cui il ragazzo gioca. È un tema secondario serpeggiante in queste pagine e in quelle immediatamente seguenti, ma è indispensabile alla strumentazione simbolica e cattolica del libro. Eileen supplisce alla donna joyciana nelle sue varie versioni quel grano d'innocenza di cui difetta (ne difetta persino Molly Bloom) (6) e in più modi completa quella Emma Clery (nel *Portrait* E. C. o Emma) che sa troppo di ragazza filtrata dal cervello e dai sensi irritati di un giovane cerebrale alle prime armi. L'autore peraltro ne era ben consapevole già nello *Stephen Hero* e ancor più nel *Portrait* ove riduce la sua parte al punto quasi di eliminarla. Quel grano d'innocenza, dunque, quasi grano d'incenso, si esalta e si magnifica bruciando e consumandosi nelle immagini delle litanie della Vergine. Eileen è protestante e non piace a Dante che giochi con Stephen perchè i protestanti irridono alle litanie della Vergine. Come può essere una donna, dicono, una torre d'avorio o una casa d'oro? Ma la memoria di Stephen ricorda che mentre giocavano ad acchiapparsi un giorno Eileen gli ha coperto con le mani gli occhi. Quelle mani erano: « lunghe e bianche e sottili e fredde e morbide. Come l'avorio: una cosa bianca e fredda. Quello era il senso di Torre d'Avorio ». È di lì a poco, nell'atmosfera raccolta del collegio, ecco le riappare Eileen e questa volta intende anche il segreto della Casa d'Oro. Il tema viene ripigliato all'inizio e arricchito di variazioni: le mani di Eileen sono come l'avorio ma morbide e questo è il senso di Torre d'Avorio ma i protestanti non possono capirlo. Un giorno le aveva messo la mano in tasca accanto alla sua e lui ne aveva sentito la freschezza e quanto era sottile e morbida. Poi era fuggita ridendo: « I bei capelli le fluirono all'indietro come l'oro al sole. Torre d'Avorio. Casa d'Oro. Pensando alle cose si riusciva a capirle ». Eileen, si badi, ha gli attributi, o quasi, delle due Isotte e al mito d'Isotta Joyce darà il suo stravagante contributo in *Finnegans Wake*.

La fantasticheria di Eileen funge da breve interludio in due tempi e prelude all'episodio più crudo nella storia di codest'anima d'artista a momenti incantata e anche estatica. È l'episodio della bacchetta, che non si sconta qui ma ricompare, adulterato e allegorizzato nella scena di *Ulysses* (7). Attraverso un processo che non è ignoto a Joyce ma viene anzi da lui attuato nei due opposti sensi, il grido di dolore di Stephen ingiustamente punito si converte e si ferma in immagine sinestetica, mentre le evoluzioni del gesuita che lo colpisce con la bacchetta e della sua sottana fan qui come altrove da cornice animata e vorrei dire barocca al quadro: « Senti il prefetto degli studi toccargli un istante le dita per stendergli la mano e poi il sibilo della manica della sottana mentre la bacchetta veniva alzata a colpire. Un acceso bruciante pungente tintinnante colpo simile al secco rumore d'un bastone spezzato gli fece accartocciare la mano tremante come una foglia nel fuoco... il braccio gli tremava e la mano rattrappita bruciante livida gli tremava come una foglia vagante nell'aria » (il verbo *shake* è ripetuto tre volte). Per la mano sinistra la sinestesia diviene ancor più ricca e urgente in un crescendo d'indubbio effetto drammatico e attraverso un intensificarsi dell'intensità, un tendersi progressivo della tensione, che può persino rammentarci la tecnica shakespeariana (8): « La manica della sottana sibilò nuovamente mentre la bacchetta veniva alzata e un altro suono rovinoso e uno spasimo, fiero, furibondo, lacerante, bruciante gli fece rattrappire la mano con le palme e le dita in una sola livida rabbrividente massa ». Anche il pianto penosamente contenuto durante la prima battitura, ora prorompe: « L'acqua scottante irruppe dai suoi occhi... ». Questo mi pare più che racconto, l'epos della ipersensibilità. Tutta la scena si presta naturalmente a essere commentata in senso anticlericale o per lo meno antigesuitico. Ma l'autore non ha tali intenzioni. È anzi singolare quanto qui Joyce sia corretto e onesto. Stephen, almeno formalmente, riceve soddisfazione dallo stesso rettore per il castigo subito ingiustamente e più avanti ne dà quasi una giustificazione e persino difende, come vedremo, i metodi e il contegno dei gesuiti. Quanto più polemico Dickens quando presenta ai lettori storie analoghe in collegi diretti da autorità laiche. Quando Stephen osa affrontare il rettore, il corteo dei ritratti dei protettori del collegio lo accompagna in severo silenzio lungo la difficile via che mena alla porta del rettore; ma, il tratto è efficacissimo, quei ritratti non esistono nella realtà: sono fantasmi evocatigli sui muri del corridoio dalla fantasia, dinnanzi agli occhi indeboliti dal pianto e sprovvisti di quegli occhiali la cui rottura lo aveva esposto all'ingiusto castigo.

Segue l'intermezzo delle vacanze estive di Stephen. Nella perpetua fantasticheria estivale del ragazzo emergono alcuni spunti che riaffioriranno nelle battute del ragazzo Archie in *Exiles* (9), e compare la prima donna di Stephen (eccezion fatta per Eileen): creatura immaginaria, figlia della sua immaginazione eccitata dalla lettura del « Conte di Monte Cristo », donna da cui attende, incontrandola un giorno nella vita reale, la grande rivelazione dell'amore: « Egli voleva incontrare nel mondo reale l'immagine insostanziale costantemente ammirata dalla sua anima ». L'incontro di questa donna fantastica proiettata nella realtà dal proprio desiderio e dal proprio turbamento è anticipato come operarsi di una trasfigurazione, mentre un romantico silenzio e una romantica notte lo circondano. In quel supremo momento: « La debolezza e la timidità e l'inesperienza gli sarebbero caduti finalmente di dosso ».

Trasferitosi con la famiglia a Dublino, Stephen contempla il traffico del porto e di nuovo rievoca dalle pagine di Dumas Mercedes e il porto di Marsiglia. Ma gli manca il sole mediterraneo e lo invadono irrequietezze e malinconie. L'epos già qui, prima dello *Ulysses*, si mortifica a contatto della monotonia e dello squallore degli atti quotidiani. La *rêverie* si esaspera al chiuso. Tre brevi scene che cominciano tutte con le parole: « Era seduto... » ci sono presentate come visioni. La comparsa d'una vecchia alla porta si configura al ragazzo come l'apparizione di « Un teschio sospeso nell'aria buia della porta di casa. C'era una debole creatura simile a una scimmia... »: una misteriosa ragazza qui contrassegnata dal solo pronome personale e subito appresso dalle iniziali del nome (E. C. per Emma Clery) appare subitamente e assai più dinamicamente che in *Stephen Hero*; durante la scena del tram, anch'essa derivata dalla stessa fonte, riappare per un momento la figurina di Eileen, un'allusione oscura dello *Stephen Hero* ci viene illuminata (10), e, nella desolante aria serale, Stephen che tuttora insegue una donna simbolica, rimane un'altra volta inerte e realizza, nel tram, la propria solitudine. Poi tenta di condurre a compimento quella esperienza in versi e calca le orme del giovine Byron, il prediletto fra i suoi poeti. Qualche affinità è invero riconoscibile fra l'indole del ricco e nobile Byron e il povero e piccolo-borghese Joyce: è forse in quel conflitto fra il demoniaco e l'apollineo che Peter Quennell ha bene individuato nella natura del poeta romantico (11).

Conviene a questo punto rilevare il lodevole senso d'economia narrativa che ha indotto Joyce a eliminare nella struttura del *Portrait* una parte almeno della *hybris* presente nella prima stesura. Così l'esasperata dichiarazione d'anarchico amore a Emma Clery, l'esasperato verismo della scena della malattia, morte ed esequie di Isabel, la sorella di Stephen, e infine parecchie frasi eccessive e blasfeme. La compostezza è qui e direi, per Joyce, qui soltanto, norma compositiva e il libro indubbiamente ne guadagna. Noi pensiamo, facendo la debita tara, all'esempio più illustre di tale tecnica economizzatrice nella narrativa, ai tagli praticati dal Manzoni nella redazione finale dei *Promessi Sposi*. Spiace peraltro che abbia eliminato il brano sull'epifania così singolarmente rivelatore sulla sua tecnica e il suo stile, tanto che si arriva a pensare l'abbia tolto per questo, applicandosi invece, nell'ultima sua opera, a smontare assai crudelmente quell'ardita teoria (12).

Il capitolo sulla recita della Pentecoste (si noterà che le stazioni di questo libro son quelle dell'anno liturgico) non presenta caratteri che lo contraddistinguano in modo particolare. È piuttosto confuso e s'illumina soltanto a sprazzi. Alcune frasi acquistano comunque un senso particolare per lo studioso di Joyce. Così la dichiarata predilezione del protagonista per la prosa di Newman, più avanti definita « claustrale, venata d'argento », e per la poesia del ribelle in conflitto con se stesso: Byron. Così anche la pittoresca e precisa visualizzazione e « interpretazione » della figura e dell'atteggiamento di un giovane gesuita, che si ritrovano quasi identici in un racconto di Soldati (13) e la proiezione fantastica delle passioni adolescenti: « L'orgoglio e la speranza e il desiderio come erbe triturate nel suo cuore emanavano vapori di orgoglio ferito e di speranza caduta e vapori di stupefacente incenso di fronte agli occhi della sua mente... vapori sorti d'improvviso d'orgoglio ferito e speranza caduta e desiderio deluso ». Così quel finale sollievo, quel finale *release* di natura olfattiva, quella *aisthesis* antiestetica in cui sentiamo già spirare l'aria non sempre profumata dello *Ulysses*: « È piscio di cavallo e paglia fradicia, pensò. Un buon odore a respirarsi. Mi calmerà il cuore. Il mio cuore è proprio calmo, adesso ».

(continua) **AUGUSTO GUIDI**

---

(6) Alludo naturalmente all'evocazione dei primi amori nel famoso monologo.

(7) Un altro dei motivi dominanti e ricorrenti: vedi in proposito in Givens, op. cit., il saggio di H. Kenner (pag. 161).

(8) Un bell'esempio di un tale crescendo drammatico e progressivo intensificarsi delle metafore lo vediamo nel sonetto *That time of year*.

(9) Per es. l'allusione al lattaio nella rievocazione delle passeggiate di Stephen e Aubrey, e nel primo atto degli *Exiles*.

(10) In *Stephen Hero*, pag. 57 dell'ed. a cura di T. Spencer, si legge un'allusione a « un episodio » della loro infanzia, cioè dell'infanzia di Stephen e Emma, che nel testo non è registrato. L'episodio è invece descritto ampiamente nel *Portrait*. Si osserverà peraltro che l'allusione in *Stephen Hero* è cancellata con un segno di matita rossa dall'autore.

(11) P. Quennell, *Byron in Italy*, Londra 1941.

(12) Specialmente nel commento alla scena di Earwicker cui cadono i pantaloni (« *How culious an epiphany!* »), commento cui si fa allusione più avanti.

(13) « L'amico gesuita ».

V E T R I N E T T A

M. FUBINI - E. BONORA, *Antologia della critica letteraria - 2. - Dall'Umanesimo alla fine del seicento.* Torino, G. B. Petrini.

Attesa continuazione del primo volume — che riguardava la letteratura italiana dalle origini alla fine del Trecento — ecco il secondo volume di questa *Antologia della critica letteraria* della quale ricorderemo la doppia finalità: « presentare, sia pure sommariamente, la critica italiana, nelle sue tendenze, nei suoi caratteri, nelle diverse personalità dei suoi cultori » e « illustrare, integrando la trattazione dei manuali di storia letteraria, con studi particolari opere e figure e momenti della storia della letteratura italiana ».

Il volume ora apparso — nel quale figurano quasi tutti i nomi più « rappresentativi » della nostra critica letteraria contemporanea — dal Carducci a D'Ancona, dal Croce al Donadoni, dal Flora al Getto, dal Pancrazi al Momigliano, dal D'Ovidio al Sapegno, Dal Serra al Binni, dal Parodi al Russo — ci offre una ricca articolata illustrazione critica degli autori e delle opere più ragguardevoli che segnano il vario e glorioso cammino delle nostre Lettere dal Risorgimento umanistico alla crisi del Barocco. Naturalmente i poeti e gli scrittori di statura maggiore — un Machiavelli, un Ariosto, un Tasso — vengono prospettati e interpretati sotto diversi punti di vista mediante vari contributi di critici diversi (che in certi casi possono anche essere storici e pensatori sollecitati da interessi non specificamente letterari: Gabriele Pepe, Antonio Gramsci). Nell'insieme questa antologia, per la ricchezza degli interessi e il rigore seguito nella scelta degli interpreti si raccomanda vivamente a tutti i giovani studiosi.

ALBERTO FRATTINI

F. LANDOGNA, *Antologia della critica storica* - Parte terza: età contemporanea. Torino, G. B. Petrini.

Questa *Antologia della critica storica*, ideata e realizzata dal Landogna prima per la Casa editrice Giusti ed ora, rinnovata ed aggiornata per il Petrini di Torino risponde ad una esigenza avvertita particolarmente, nelle scuole, dagli insegnanti, ai quali il tempo tirannico non concede quasi mai di sviluppare con una certa profondità, e magari citando testi e documenti, l'argomento trattato. D'altronde il libro di testo è spesso insufficiente ad avviare l'allievo ad una intelligenza interna — non ad un semplice fissaggio nozionale — del fatto storico. Di qui l'idea del Landogna di « riunire coordinandoli allo svolgimento dei fatti, brani critici di insigni studiosi italiani e stranieri, i quali potessero fornire le risultanze più recenti dell'indagine storico-critica ». Tale florilegio, meglio raccolta organicamente razionale di saggi, vale anche ad esemplare, attraverso i critici più cospicui, un quadro delle diverse correnti d'indirizzo e di metodo storico italiano e straniero. Il presente volume riguarda i problemi più notevoli della storia d'Italia — entro una prospettica europea — dal Risveglio culturale e civile del Settecento sino alla crisi del primo dopoguerra e tutte le principali questioni vengono prospettate da studiosi e storici illustri da Salvemini (« la Rivoluzione francese ») a Croce (« La rivoluzione carbonara del 1820-21 » e altri contributi) da Gentile (« La politica di Giuseppe Mazzini ») a Jemolo (« Gioberti e Rosmini ») da Solmi (« Giuseppe Garibaldi e l'unità italiana ») a Volpe (« Francesco Crispi » e altri studi). E non abbiamo qui offerto che qualche nome, qualche indicazione. Nel complesso il volume ci sembra costituire anche un ottimo strumento di integrazione culturale.

ALBERTO FRATTINI

J. Y. COUSTEAU, *Il mondo silenzioso.* Milano, Bompiani.

Il mondo silenzioso è il resoconto, quanto mai interessante, dei tentativi e dei risultati raggiunti sulla via della conoscenza del mondo subacqueo. Il Cousteau e i suoi amici e compagni di immersione svelano i segreti della vita nel fondo dei mari (il volume è ricco di ben 59 tavole f. t. di cui 12 a colori) a profondità invidiabili. Si direbbe che l'uomo abbia oggi ritrovato il suo luogo naturale, il luogo donde si vuole sia sgorgata la prima cellula vivente, tanto i sommozzatori ci si muovono a loro agio, armati di pinne ai piedi, di occhiali, di autorespiratore ad aria compressa. La scoperta dei più reconditi anfratti sottomarini, la conoscenza della vegetazione, dei mille e mille pesci e molluschi e spugne che popolano il regno delle onde esercita un fascino straordinario e spiega il perchè del desiderio di scendere nel fondo dei mari. In proposito il Cousteau ricorda che a George Mallory chiesero perchè volesse scalare l'Everest ed egli rispose « perchè esiste », ma il nostro aggiunge: « siamo ossessionati dall'incredibile regno della vita degli oceani, che aspetta solo d'essere scoperto ».

E qui egli rifà la storia degli occhiali subacquei, dell'autorespiratore, ecc. mediante i quali fu possibile scendere a profondità incredibili, tra spaccature, grotte, nascondigli, erbe, coralli, spugne dai colori più vari e sfumati. Lo abbiamo visto anche nei documentari che l'uomo è andato a girare con la macchina da presa, fissando nell'obiettivo cose e creature del mondo sottomarino. Questo libro dunque accresce le nostre conoscenze, dà voce ad un mondo che pare favoloso, ma dà anche testimonianza del coraggio, della tenacia, della perseveranza con cui il Cousteau e i suoi amici hanno lavorato per riuscire nell'intento. E non già che egli ci tenga a sottolineare ciò, tutt'altro. A lui interessa render conto di ciò che ha veduto e scoperto: « le nostre immersioni sono ancora animate dal fascino dell'oceanografia. Abbiamo tentato di aprir la porta della grande idrosfera perchè siamo convinti che l'avvento dell'èra marina non è lontano ». Ma per scendere alla linea limite, come egli la chiama, occorrono « centri di ricerca », industrie specializzate, giacchè scendere alla linea limite di centottanta metri non si può con l'attuale autorespiratore. E' un nuovo orizzonte scientifico aperto alla scienza, allo studio della biologia e della fisiologia subacquea. Per questo, e non solo per i mostri incontrati negli abissi e qui fatti conoscere, il libro desta un interesse sempre crescente e tenuto sempre teso. Le stesse invenzioni fantastiche dovute alla letteratura si dimostrano pure invenzioni, giacchè altra è la realtà che il mondo sottomarino offre allo sguardo del sommozzatore: talvolta è anche la scienza che riceve una smentita. Il Cousteau scrive infatti che non è vero che i polipi abitino gli scogli: « sui piatti fondali a nord-est di Porquerolles c'imbattemmo in una città di polipi. Stentammo a credere ai nostri occhi. Un'ipotesi scientifica, confermata dalle nostre personali esperienze, sostiene che il polipo vive nelle fessure delle rocce. Lì invece c'erano degli strani villini, costruiti indubbiamente dagli stessi polipi. La casa tipica aveva per tetto una pietra piatta lunga una sessantina di centimetri e del peso di forse dieci chili... ». Ma qui, limitandoci ad una segnalazione, non possiamo che rimandare il lettore al suggestivo e interessante volume.

ANGELO MELE

ALBERT HENRY, *Langage et poésie chez Paul Valéry.* Parigi, Mercure de France.

Un libro molto interessante. Utile al lettore di Valéry. Albert Henry oltre a *aider le lecteur* (« Expliquer Valéy par Valéry »: metodo eccellente, che fa evitare di scrivere nelle nuvole e di prendere cantonate...) del grande poeta di France con una introduzione assai fine, anche se forzatamente rapida (*Magie des mots; Le Mystère poétique; Poésie et langage quotidien; La manoeuvre du langage; Valéry et les mots...*), offre un lessico delle parole più « difficili » dell'intera opera poetica di V.

I poeti — non dimentichiamolo — scrivono con *parole*: parole rare, parole di un loro segreto vocabolario. (Esclamò un giorno Valéry: « Mais, Degas, c'est avec des mots qu'on écrit des sonnets! »). (Émilie Noulet domandò un giorno a Paul Valéry perchè non scrivesse più poesie. L'immortale rispose: « c'est que j'ai usé mon vocabulaire poétique et que, préalablement, je devrais m'en recréer un tout neuf »). Che sarebbero persino i « simboli » dei poeti « cifrati »; i sobbalzi del surreale e dell'incosciente di certi poeti ripidissimi, senza le *parole*? La « trovata » poetica non è, in fondo, che una giusta fermentazione della *parola*: l'ispirazione che si è fatta palpabile fiore. Sovente l'accostamento di due parole dà una potenza nuova: l'*illumination*. Ma l'ispirazione? (Oh, romantica parola...). V. disprezzava l'ispirazione: « les dieux nous gardent du délire prophétique! ». E scelse le sue parole con una lunga pazienza (frutto, s'intende, di lunghe meditazioni): « longue patience de la fabrication ».

« Je travaille savamment, longuement, avec des attentes infinies des moments les plus précieux; avec des choix jamais achevés; avec mon oreille, avec ma vision, avec mon ardeur, avec ma longueur; je travail mon travail, je passe par le désert, par l'abondance, par Sinaï, par Chanaan, par Capone; je connais le temps du trop, et le temps de l'épuration, pour faire de mon mieux quelque chose dont je sais que ce sera rien ». (Altro che il poeta « impassibile », « freddo » « artificiale »...). E' ammirabile in Paul Valéry questo suo « combat », questa « puissance de cette fabrication », questo rarissimo « culte du métier ». E come — per tutti — è ammonitore quella sua « opiniâtreté » nel saggiare da ogni lato il miracolo della *parola*; quel suo « mépris du vague »; quella sua « passion de la précision », quel suo « dégoût de la facilité ».

Ma lo spazio della « vetrinetta » mi obbliga di lasciare il caro argomento. Cerchi il lettore che ama Valéry — o i problemi della poesia in genere — questo intelligente studio di Albert Henry.

CARLO MARTINI

EUGENIO III

(continua da pag. 3)

liarie fornitegli da Ruggero II, Re di Sicilia, rientrò nella Città Eterna nel natale del 1149. Ma per poco tempo: nuovi tumulti lo costrinsero ad esulare, finchè il 9 dicembre 1152, il Comune romano, temendo che l'Imperatore, sollecitato dal Papa, non avrebbe riconosciuto il nuovo governo repubblicano, s'indusse a intavolare delle trattative con Eugenio che rientrò definitivamente a Roma, salutato da tutti come mediatore di pace e benefattore.

Dopo il lungo e doloroso esilio fu accolto con molti onori, e potè così finire in pace la sua tempestosa vita, a Tivoli, l'8 luglio 1153; la sua salma fu portata poi a Roma con grande dimostrazione di cordoglio « maximo luctu et communi atque immensa tristitia ».

Eugenio III, che Pio IX beatificò nel 1872, fu un Papa di santi e illibati costumi, umile e modesto con tutti, giusto e conciliante: ma all'occorrenza energico contro i nemici della Chiesa. Ritenuto sulle prime incerto e debole e incapace di governare, fu poi esaltato per la sua condotta anche dai suoi detrattori.

Lo stesso San Bernardo che, saputo dell'elezione di lui a Papa, se ne meravigliò fortemente e ne provò grande dispiacere, scrivendo ai cardinali che avevano tratto dalla tomba un morto, lo esaltò più tardi nel famoso trattato, dedicato con affetto a lui, *De consideratione*, pieno di sagge riflessioni e di consigli preziosi all'antico scolaro, riconoscendo che Eugenio III era il Papa che occorreva in quei tempi così difficili per mantenere l'unità nella Chiesa romana e salvaguardare il prestigio e la posizione, che il Papato aveva raggiunto col concordato di Worms.

Se Eugenio III fosse vissuto più a lungo, avrebbe esplicato certamente molte attività per il bene della Chiesa, essendosi occupato nei sinodi e concili di tutte le questioni inerenti all'ordinamento di essa, e avendo manifestato la più ferma opposizione contro ogni specie di eresia.

Fu anche benemerito degli studi, avendo sollecitato Burgundione a tradurre le *Omelie* di Grisostomo e il *De fide orthodoxa* di Giovanni Damasceno, e restauratore della basilica di S. Maria Maggiore, che fece ornare di preziosi mosaici.

MICHELE LUPO GENTILE

CRISI DELL'ARTE MUSICALE SACRA

(continua da pag. 3)

l'arte musicale sacra non è sufficiente infatti una conoscenza sia pure profonda dell'arte musicale profana, non basta essere musicisti o compositori; bisogna che lo spirito dell'artista sia profondamente impregnato dell'essenza, dell'estetica, della struttura, della tecnica della musica sacra. Solo allora potrà sorgere il musicista nuovo capace di suscitare quelle nuove benefiche energie che l'arte musicale sacra attende per il suo reale progresso.

DANTE ULLU

◆ Presso la nuova sede della « Dante », hanno avuto luogo a *Ginevra*, negli ultimi mesi, varie manifestazioni culturali comprendenti un ciclo di conferenze sull'arte italiana, proiezioni cinematografiche, conversazioni letterarie e una mostra leonardesca dal titolo « Leonardo da Vinci ingegnere ».

◆ L'Ambasciatore d'Italia De Astis ha inaugurato a *Città del Messico* i corsi di lingua italiana, di stenografia e di storia della musica organizzati da quel Comitato. Ai 492 alunni e agli insegnanti presenti alla manifestazione il nostro Ambasciatore ha tenuto un discorso invitando tutti a cooperare uniti alla diffusione della lingua e della cultura italiana.

◆ Presso i Comitati di *Francoforte* e di *Marburg* il prof. Camillo Sessa ha tenuto recentemente la commemorazione di Marco Polo. A Marburg ha pure avuto luogo una conferenza della dott.ssa Bertinelli sul neo realismo e il romanzo italiano.

◆ L'Ambasciatore d'Italia Grazzi ha svolto a Liegi una conferenza sull'economia italiana. La conferenza, promossa dalla « Dante » locale, è stata ascoltata da numerose personalità del mondo politico e culturale.

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETA GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 32 - ROMA, 8 AGOSTO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

DIO, SALVEZZA E DEVOZIONE NELLE RELIGIONI INDIANE

A nessuno può sfuggire l'importanza dell'India come fattore religioso nel medio ed estremo Oriente. Le religioni che essa ha prodotte si sono diffuse nell'Indonesia, nella Cina, nel Giappone, nel Tibet e in altre parti di quell'immenso continente. Lo storico delle religioni, l'apologeta, il missionario non possono fare a meno di occuparsi di esse. L'unità del nome non deve condurre all'errore di credere che vi sia unità di razza e di religione. Come non è esistita mai unità razziale e linguistica nella penisola gangetica, così non si ha avuta mai unità religiosa. La mancanza di un tribunale inappellabile nel dirimere le questioni dommatiche ha reso possibile un impressionante frazionamento di credenze religiose. Il compito di voler dare di esse anche una breve sintesi è reso da ciò estremamente difficile. Tremila anni di evoluzione religiosa hanno modificato talmente le credenze primitive da non essere quasi riconoscibili. Per necessità di cose bisogna limitare questa breve esposizione alle linee fondamentali.

Il concetto di Dio

Se l'idea di Dio è stata sempre al centro degli interessi dei popoli antichi, ciò deve dirsi molto più degli indiani la cui religiosità ha suscitato sempre l'ammirazione dei popoli con i quali nella loro storia plurimillenaria sono venuti a contatto. L'analisi della sua storia religiosa è nel medesimo tempo l'analisi dell'idea di Dio. Il primo periodo per il quale il popolo ario dell'India è conosciuto è quello vedico che generalmente si pone tra il 1200 e il 550 a. C. Nella prima fase di questo periodo predominava il politeismo come negli altri popoli indoeuropei con cui gli ari dell'India avevano affinità se non razziale almeno culturale e linguistica. In seguito ha avuto luogo la speculazione della casta sacerdotale e anche di quella dei guerrieri che ebbe come conseguenza un abbassamento dal loro livello delle divinità vediche e il farsi innanzi di un principio unitario dell'universo chiamato Brahman o Atman. Il risultato ultimo della speculazione dei pensatori delle Upanishad arrivò alla conclusione dell'identità tra l'io personale e l'io universale. In altri termini la coscienza umana era l'ultima realtà dalla quale aveva origine l'universo. Non potendo approfondire questo periodo che è stato tanto fecondo di sviluppi per il pensiero indiano successivo, bisogna premettere qualche osservazione. Il nostro concetto di Dio è sviluppato al sommo e sappiamo bene che importa un essere supremo, spirituale, distinto dal mondo e creatore di questo non da una materia preesistente ma dal nulla. Tale concetto nella sua intierezza non lo troviamo in nessuna fase della storia indiana. L'idea della creazione dal nulla è rigettata concordemente da tutti i sistemi. Sarebbe forse possibile in una corrente filosofica buddhista che immagina che il mondo si rinnovi ad ogni istante: il momento precedente è la condizione per il momento attuale, ma non la causa perchè non ha influsso causale. Ma in questa data corrente non è ammesso Dio come essere supremo che regga l'universo. Tutte le altre correnti religiose sostengono la preesistenza della materia e delle anime, che sono a Dio coeterne. Ciò premesso la funzione di Dio nel mondo si riduce all'organizzazione della materia e al presiedere alle leggi della natura e a quelle morali. La dipendenza del mondo da Dio è maggiore o minore secondo i vari sistemi. Anche le leggi della natura sono autonome ed eterne e Dio ne sarebbe soltanto il custode. Quando si ammette un Dio personale si suole chiamare col nome Içvara che significa Signore.

Non rare volte viene identificato con qualche divinità del pantheon indiano specialmente con Çiva e con Vishnu.

Anche il concetto di ateismo, di cui si parla spesso a proposito delle religioni indiane ha bisogno di una chiarificazione. Questo non coincide con l'ateismo filosofico evoluto dei tempi moderni se si eccettua la corrente materialistica. I buddhisti e i Jainisti onorano fino al tempo presente un gran numero di divinità che appartengono al patrimonio ario. Essi rappresentano degli esseri superiori con potere limitato, non hanno creato però il mondo e neppure lo reggono. Per questa negazione di un Dio supremo le due anzidette religioni vengono chiamate ateistiche. Ma questo ateismo, a differenza di quello moderno, non ha carattere irreligioso, nè nega i valori superiori alla materia. Essi ammettono qualche cosa di divino nel mondo, ammettono un ordine morale e la possibilità della salvezza. Ciò ha reso possibile in loro l'esercizio del culto, la vita monastica, l'esercizio delle virtù. Al vuoto che necessariamente lascia la mancanza di un Dio supremo cercano di supplire ammettendo una legge impersonale che regola l'universo e un salvatore che di tempo in tempo insegna agli uomini la via per arrivare alla salvezza. Nel buddhismo col progredire del tempo Buddha ha preso in pratica il posto di Dio. Più difficile si presenta il problema di determinare se in un dato periodo specialmente antico, si tratti di un Dio personale o di un essere impersonale. Il problema non era posto precisamente in questi termini. Alcuni testi antichi ci lasciano perplessi al riguardo. Ad ogni modo può affermarsi che fin da quei tempi cominciava ad elaborarsi oltre che la terminologia anche la corrente monoteistica.

Tra i negatori di Dio devono porsi in primo luogo i materialisti la cui esistenza si può seguire fin dai tempi più antichi. Essi negavano un'anima che sopravviva alla morte, facevano dipendere la cognizione dalla reazione della materia, negavano il culto agli dei e non ammettevano un problema della salvezza asserendo che con la morte finisce tutto per l'uomo.

Tra gli antichi sistemi filosofici che ha avuto l'India bisogna menzionare il Samkhya che riduceva l'universo al dualismo tra spirito e materia. Nella forma classica che ha ricevuto da Içvarakrishna nega un Dio supremo che regga l'universo. Sulla medesima negazione insiste il sistema chiamato Mimamsa che propriamente si occupa di ritualistica. Vengono accennati brevemente i motivi razionali di questo ateismo. Il mondo può organizzarsi da se stesso senza che sia necessario l'intervento di una causa intelligente. Se si ammette una causa intelligente non si troverà nessun motivo razionale che l'abbia potuta spingere ad organizzare il mondo. Non la propria felicità perchè per ipotesi è eternamente felice e non ha bisogno di altri. Non per amore degli uomini perchè altrimenti li avrebbe creati tutti felici e non infelici come sono in grande parte. Se poi si dice che Dio è necessario per controllare le leggi della natura rispondono che queste essendo autonome non hanno bisogno di nessun controllo. La critica degli ateisti suppone nei teisti la credenza che le anime e la materia siano eterne come Dio e che le leggi della natura non siano emanazione dell'essere supremo.

Il Vedanta che ha avuto ed ha tuttora tanto seguito nell'India nega l'idea di Dio personale per il panteismo che professa. Arriva ad ammettere un Dio personale nell'ambito dell'esperienza, ma non dal punto di vista della realtà assoluta. Quando si arriva allo studio della conoscenza perfetta si conosce che l'unica realtà è il Brahman supremo col quale l'anima individuale è identica.

Il Yoga sebbene abbia adottata la metafisica del Samkhya si distacca da questo per l'ammissione di un Essere Supremo che controlla l'attività del mondo e delle anime. I motivi di questo distacco sono evidenti. Come sarebbe stato possibile fondare una mistica senza un Dio personale al quale sia diretta la adorazione? Ma il Yoga ebbe il torto di non ripudiare anche la metafisica del Samkhya che essendo nata senza Dio si adattava male a questa idea.

Il sistema Nyaya-Vaiçesika ha sviluppata l'idea di Dio in una maniera abbastanza simile a quella della filosofia scolastica e per questo merita una speciale menzione. Ammette che i sensi percepiscano la realtà così come si trova fuori di noi e l'intelletto per mezzo del raziocinio possa arrivare alla conoscenza degli altri dati che non ci vengono offerti dalla conoscenza sensibile. Dio è conoscibile nella sua esistenza e nella sua natura appunto per mezzo del raziocinio. Tutto l'universo materiale è formato da atomi eterni e da sostanze eterne quali lo spazio il tempo e le anime. Il mondo è un alternarsi di periodi di composizioni e di dissoluzioni. A principio di ogni periodo cosmico quando gli atomi sono allo stato di dissoluzione Dio dà il via alla legge della retribuzione e del castigo e questa mette in moto gli atomi i quali cominciano a formare prima le molecole e poi i corpi tanto organici quanto inorganici. Ogni anima nella sua nuova esistenza ha quel corpo che si è meritato con le opere della passata esistenza: intelligente, pieno di salute, appartenente ad una casta alta se ha esercitate grandi virtù; pieno di malattie e di difetti, poco intelligente, appartenente ad una casta bassa se ha avuti grandi vizi. Il problema della provvidenza viene eliminato: ognuno ha quel che si è meritato. Dio non è altro che esecutore materiale della terribile ed inflessibile legge cosmica della retribuzione e del castigo, detta in termine tecnico legge del karman.

Il grande Udayana del X sec. d.C. che ebbe tanti meriti nel combattere contro l'ateismo degli altri sistemi ha compendiati gli argomenti per dimostrare l'esistenza di Dio. Il primo è dedotto dalla causalità: il mondo è un effetto come tutti quelli che ci cadono sotto l'esperienza quotidiana; è necessario che abbia una causa. Questa deve essere adequata all'effetto che richiede onniscienza e onnipotenza. Dunque deve esistere una tale causa e questa è Dio. Inoltre nel periodo di dissoluzione degli atomi essendo questi per loro natura inerti hanno bisogno di una causa che li muova: questa non può essere che Dio.

Il terzo argomento è tratto dalla credenza allora dominante che il mondo per la sua pesantezza se non fosse retto da qualcuno sarebbe caduto e richiedono quindi Dio come sostegno del mondo. Anche le arti tradizionali, secondo

(continua a pag. 2) **GIOACCHINO PATTI**

ASPETTI DELL'AUTOBIOGRAFIA

MEMORIALISTI IN TERZA PERSONA

Secondo André Gide, la Terza Persona è il terreno neutro sul quale ciascuno butta i primi passi, è l'individuo *normale* «che vive in ognuno e non muore con noi» (*Paludes*). Sia pure. Ma, se autobiografia è pur sempre testimonianza specifica e affermazione di personalità, resterà bene da spiegare perchè mai non pochi memorialisti abbiano proprio scelto, per la loro relazione, codesto vago contrassegno di impersonalità.

Giacchè l'uso della terza persona in sede memoriale, pur non essendo molto frequente, non è poi raro. Si possono, anzi, allineare esempi illustri. Ora, come spiegare l'adozione del discorso indiretto nel racconto della propria vita? Distacco sincero del relatore dai suoi fatti? Artificio stilistico? Superbia, o, al contrario, umiltà? Oppure, soltanto, capriccio? Probabilmente, non può farsi regola unica: e, in ogni modo, resterà agli psicanalisti largo motivo per impadronirsi della questione.

Per quel che riguarda l'antichità, sembra non vi sia bisogno di tanti arzigogoli. E' convenuto ritenere che l'antichità classica non pervenne a quel possesso d'intimità, sempre più raggiunto dopo il messaggio cristiano: Senofonte, Cesare, Procopio narrano di sè alla terza persona: l'io si confonde con l'azione militare proiettata come su di uno schermo. Non ci restano parecchie memorie della latinità, di cui pur si ha notizia: ma sembra lecito dubitare che esse siano state redatte in prima persona. C'è pervenuta, sì, col *Monumentum Ancyranum*, la relazione delle *Res gestae Divi Augusti* redatta in prima persona (quella che oggi figura scolpita sul basamento dell'*Ara Pacis* romana): ma si tratta, notoriamente, di un documento tutto speciale, che è parso possibile riferire ai modelli orientali (vedi le grandi iscrizioni dei Re, come quella di Behistum), venuti di moda nell'epoca.

Resterebbe, invece, il problema — e opinabile è ogni spiegazione — allorchè la terza persona si trovi usata in tempi meno remoti, o addirittura recenti.

All'ingrosso, per quel che riguarda il pittore Giovanni Baglioni (1573-1644), una ragione possiamo darcela. Il Baglioni vorrebbe, forse, che la vita di lui fosse letta in appendice a quella del Vasari: e, comunque, salva le apparenze: fa parlare lo Stampatore. Così che, può, nel preludio, rinunziare a talune modestie che la persona prima impone «e in tal guisa ad altri torre l'incomodo del lungo racconto delle sue numerose prove, e con questo poco segno di gratitudine ricompensare almeno tanta fatica che egli, a beneficio del pubblico, con ragionevole lode ha sommamente meritato». Dopo di che, si dispiega la vita del Cavaliere, dalla sua nascita in Roma, alle sue opere e alle sue cariche. «Si mostrò sempre lontano da ogni interesse, e dal magistrato ne fu ben lodato, e dal popolo ben voluto. E benchè sia di molta età, non lascia di continuamente adoperarsi con molta sua lode, nella pittura. E ora, più che mai abbia fatto, con amore le sue opere conduce, tanto è innamorato della virtù, ed è suo pregio il valore, e premio la fama...».

Su per giù, quella del Cavaliere è l'epoca di due altri autobiografi in terza persona: il Bellarmino (1542-1621) e il Chiabrera (1552-1638). Ma se il Baglioni s'è lasciato andare a qualche — benchè non smodato — autoencomio, assai più asciutte e stringate sono le relazioni che costoro hanno tracciato della loro vita, sia pur parlando in forma indiretta.

Della quale, è inutile strologare il motivo. E' un fatto che il candido gesuita, oggi Santo della Chiesa, l'adotta, in quel suo latino piano, conciso, privo di svolazzi, scrivendo in tarda età, sul tramonto della vita.

Ugualmente da vecchio (sull'ottantina) il Chiabrera si decide a raccontar la vita di Gabriello Chiabrera.

E' in quindici paragrafetti che il poeta traccia il proprio schizzo biografico, anche in lui in stile lucido e succoso — e s'era nel secolo dei fiocchi e dei drappeggi! — «Fu di comunale statura», «prese moglie su' 50 anni», «prese gran diletto nel viaggiare», «fu peccatore, ma non senza cristiana devozione», «teneva dipinta come sua impresa una cetra»; e così «parlando sul saldo», dalle sapide notazioni vien fuori un ritratto, anche psicologico, quanto mai nitido ed efficace. Onesto, nel dirci quando le Loro Signorie gli permisero di tenere il cappello in capo in udienza, e quando no. Umano, il suo compiacimento, nel rammentare che il Duca di Mantova lo condusse nella propria carrozza «e pescando fece entrarlo nel suo navicello», e nel riferire che Urbano VIII gli concesse d'ascoltar la predica nella stessa «bussola» papale.

Onestà e umanità che, in fondo, avrebbe potuto bene utilizzare parlando in persona prima: come gli avviene allorchè scrive di sè agli amici: e, per sincerarcene, basta scorrere il suo carteggio con Pier Giuseppe Giustiniani. «Di me dirò meraviglie; sono robusto, bevo freddo, mi pasco di una buona minestra, e mi ricreo con varie frutta; riordino mie poesie e tutte le liriche ho riordinato, e così fatte stamperolle...» (Di Savona, li 12 giugno 1633). «Io sono sano, robusto, con tentazione di poetare... O farò nulla in Chiesa et in Parnaso, o farommi vedere nell'uno e nell'altro luogo. In tal modo m'impegno di passar tempo, il quale ho goduto moltissimo, ma hollo speso con poco provedimento...» (6 novembre 1632). «In lunga età ho composto moltissime cose, parte per mia vaghezza, parte per tentare la liberalità dei Prencipi, parte per pruova di studio, parte per musica, e per compiacimento. Di questi una verità si può affermare, cioè che tutti sono vili cose, e da non stimarsi, e così credo». «Di me poco debbo dire. Sono stato e sono in conversazione di medici e speziali; in discorsi di elettuari e pillole: tuttavia senza malattia, altra che la vecchiezza...». Insomma, un «io» così eloquente e — come s'è visto — così idoneamente tagliato a parlare in proprio, che mal si comprende come abbia ceduto il passo a quel freddo «lui», anzi a quell'«egli Gabriello» così «comunale». Che, vedi caso, solo proprio all'ultima riga e dove meno te l'aspetti, lascia il posto alla prima persona, e precisamente nell'iscrizione disposta per il sepolcro: «Io vivendo cercava il conforto per lo monte Parnaso. Tu, meglio consigliato, fa di cercarlo sul monte Calvario».

Se la Terza Persona del Bellarmino e del Chiabrera sta a cavallo tra il Cinque e il Seicento, quella del Muratori (1627-1750), di Pier Iacopo Martello (1665-1727), del Vico (1668-1744) sta a cavallo tra il Sei e il Settecento.

Di autobiografie in terza persona, il Muratori ne ha redatto più d'una. La prima, stesa intorno al 1720, dunque sui quarantotto anni, (forse allorchè «fu sor-

(continua a pag. 3) **RODOLFO DE MATTEI**

SIMULACRI E REALTÀ

UN TESORIERE GENERALE

Aristide, nominato tesoriere generale di tutta la signoria di Atene, si diede a far processo ai suoi predecessori. Tutti ladri, non escluso Temistocle, dalle mani incerte e poco pulite.

Avvenne quel che avvenne. L'accusa fu rovesciata. Ladro era lui, Aristide, e glielo gridarono pubblicamente, in coro: e il più sdegnato, come era facile aspettarsi, fu Temistocle che gridò forte e minaccioso. E poichè il vociferare contro un giusto, qui tra noi, dico sulla terra, ha trovato sempre orecchie avide, l'integro tesoriere generale fu condannato.

Ma come, tuttavia, non suole accadere qui tra noi, al tempo nostro, avvenne che la gente dabbene, si strinse attorno ad Aristide, ne prese clamorosamente le difese, e gridò fino a che l'ammenda inflittagli non fu cancellata.

Lo sdegno non fu fuoco di paglia, perchè si spense soltanto quando Aristide fu rinominato tesoriere generale.

E' raro il caso che chi ha in mano le finanze sia un umorista. Il denaro è lugubre di sua natura, perchè figlio dell'avidità e dell'invidia, negre farfalle rancorose e insoddisfatte, insonni. Ma Aristide era umorista.

Sentite cosa fece. Finse pentimento: mai più avrebbe commesso gli errori dell'anno precedente. Rinfoderò lo zelo, si disinteressò di ladri e di conti, e in breve conquistò fiducia, simpatia, ammirazione.

Allo scadere del mandato, si videro i suoi denigratori e accusatori dell'anno precedente, diventare alfieri, patrocinatori della sua rielezione. Doveva esser rieletto. I ladri com'è risaputo, quando nella campagna elettorale s'impegnano, sanno corrompere e sono generosi

E come sarebbero ladri, se non avessero appresa l'arte della corruzione?

Aristide dovè fare il suo discorso elettorale.

Disse: «Quando fui un fedele amministratore, fui da voi oltraggiato, accusato, svillaneggiato, ed ora che ho finto di ignorare le ruberie commesse a danno delle vostre finanze, voi mi considerate buon cittadino e uomo probo. Vi dico però e vi dichiaro che io ho più vergogna dell'onore che oggi mi fate, di quanta non ne provassi per l'ammenda inflittami l'anno passato. Debbo ancora aggiungere che con voi giova più lasciar mani libere ai ladroni, che difendere il bene pubblico».

Di tesorieri generali umoristi, dicevo, la specie è rara. L'essersi tirato indietro, proclamando che a spingerlo avanti erano i briganti, è un bel gesto... Perchè il tesoriere generale può essere uno specchio di onestà: quando però, nel periodo delle elezioni, si accorge che le mani che lo acclamano non sono pulite, non sempre sa ritirarsi, e, forse con una serie di riserve mentali, giunge a persuadersi che il voto, come la moneta di Vespasiano, non olet. *Propone a se stesso, se sarà eletto, di adoperare il cauterio e cacciare in galera i prevaricatori. Si rallegra anche di questo sottilissimo metodo di giocare i furfanti, e pretende che la giustizia gli faccia un'ampia carezza sulla fronte geniale. Dimentica però che la salute morale, come quella fisica è indivisibile. Basta che un organo sia guasto, perchè tutto il corpo sia infermo. E basta che un pensiero sia guasto perchè tutta l'anima sia corrotta.*

NAZARENO PADELLARO

SOMMARIO

Letteratura

Filosofia

VETRINETTA

Dio, salvezza e devozione nelle religioni indiane

(continua da pag. 1)

Udayana, hanno bisogno di uno che le abbia insegnate a principio altrimenti gli uomini come le avrebbero apprese? Si richiede dunque Dio come maestro delle arti agli uomini. Ogni Indù ortodosso ammetteva l'autorità infallibile dei Veda. Donde viene questa infallibilità se non da Dio che è la loro causa?

Sebbene questi argomenti abbiano nel loro complesso una validità indiscutibile anche per noi, non può passarsi sotto silenzio il lato manchevole della concezione della natura di Dio, coeterno alla materia e alle anime.

La salvezza

Riguardo alle idee sulla salvezza è necessario distinguere l'antico periodo vedico dal tempo successivo. Gli inni del Rigveda non parlano direttamente della salvezza e dell'aldilà, ma da alcuni passi si è in grado di ricostruire quali fossero a questo proposito le loro idee. Seguendo le tradizioni indoeuropee gli ari del tempo vedico ammettono nell'uomo un'anima. Perchè non venga confusa con il concetto più evoluto che di essa si fecero i pensatori del tempo successivo, bisogna descriverla brevemente. Nel corpo vi è un essere sottile o come un'ombra che dura in questo mentre vi è la coscienza, può allontanarsene qualche volta durante la vita, come avviene nel sonno, e se ne allontana definitivamente con la morte. Questo essere a volte è chiamato «asu» soffio vitale e a volte «manas» cioè spirito, pensiero. Dopo la morte l'anima del trapassato si ricongiunge ad un corpo più sottile ottenuto per mezzo della cremazione del cadavere. La sorte dell'uomo dopo la morte è determinata dalle sue azioni in questa vita: se eseguisce le opere prescritte dal Veda, specialmente offerte e sacrifizi, andrà nel paradiso, diversamente andrà nell'inferno. Per indicare il luogo del paradiso si usano le seguenti espressioni: nelle più alte regioni della luce, nella più alta volta del cielo, nel mezzo del cielo, nel grembo della rosea aurora, nel terzo firmamento (Atharvaveda).

I beati sono liberi dai mali della terra, dalle malattie, stanno insieme con Yama, re dei morti e con tutti gli altri dei. Essi godono dei sacrifici che i viventi fanno per loro con cibi e bevande. Il resto dei godimenti che vengono descritti occasionalmente non hanno niente di spirituale, ma si muovono nella cerchia dei godimenti umani.

Per coloro che sono stati cattivi si parla anche, sebbene non così chiaramente come per il paradiso, di un inferno con le espressioni di carcere e di tenebre. Non bisogna aspettarsi di trovare in questi documenti un elaborato sistema di etica osservando il quale l'uomo si assicura il godimento del cielo. Moralmente buono sarebbe colui che offre sacrifizi agli dei, e combatte eroicamente nelle battaglie. Ma i problemi morali propriamente detti esulano dalla mentalità di questi ari occupati nella conquista della penisola gangetica.

Verso il tempo delle Upanishad, che generalmente si pone tra l'8 e 6 a. C. abbiamo l'inizio di certe idee che hanno completamente rivoluzionata la mentalità antica e sono diventate dominanti fino ai nostri giorni. Intendo parlare della legge del karman e della transmigrazione. Come sia venuta la metempsicosi in India è un problema tuttora insolubile. Si affacciano parecchie ipotesi al riguardo. Potrebbe darsi che sia il naturale sviluppo di certe correnti vediche nelle quali si parla di possibilità di una seconda morte del mondo dell'aldilà. Comunque è certo che nel Rigveda, gli inni più antichi di questa letteratura come nelle altre raccolte vediche non si parla di transmigrazione dell'anima. E' ovvio pensare che ad un certo punto questa dottrina fu introdotta. Se vi sia stato influsso dei popoli non ari sottomessi o di altri popoli orientali non siamo in grado di poter precisare. E' conosciuto che anche nel mondo greco la transmigrazione è professata, specialmente da Pitagora.

Un altro elemento essenziale della transmigrazione indiana è la cosidetta legge del karman. Karman significa azione in generale e si riferisce spesso come termine tecnico a quelle azioni rituali che venivano comandate nel Veda. Si pensò che ogni azione avesse come effetto qualche cosa di fisico che si attaccava alla persona. Che il risultato dell'azione venga pensato come qualche cosa di materiale non fa nessuna meraviglia: a quello stadio prefilosofico non si era ancora arrivati alla netta distinzione tra sostanza e qualità, ma tutto era secondo loro di natura sostanziale. Un'azione buona portava con sè un frutto buono che richiedeva un premio e un'azione cattiva era accompagnata da un frutto cattivo che doveva scontarsi con la sofferenza. Non bisogna pensare che questa legge della retribuzione e del castigo delle azioni fosse emanata da un essere superiore per premiare i buoni e castigare i cattivi; al contrario è pensata come una legge naturale e universale alla quale neppure gli dei si sottraggono. Anche le religioni non ortodosse come il buddhismo e il Jainismo che non ammettono l'idea del Dio supremo accettano la legge del karman come la legge impersonale che regge l'universo. Il risultato o frutto dell'azione viene paragonato al seme che una volta seminato deve produrre nuovo frutto; così le azioni buone o cattive degli uomini.

Legge del karman e transmigrazione erano due dottrine che si muovevano indipendentemente una nel campo morale l'altra nel campo psicologico. E' stato Yajñavalkya il celebre veggente delle Upanishad che ha fuse le due cose in un unico principio dando così alla transmigrazione un fondamento morale. Questa fusione può essere brevemente così compendiata: la vita dell'uomo è intrecciata da azioni buone e cattive alle quali seguono ininterrottamente godimenti e sofferenze; ma non è sempre possibile nel corso di una sola esistenza di esaurire questo ciclo. Inoltre siccome l'uomo non è mai inoperoso si richiede un eterno alternarsi di incarnazioni e reicarnazioni di nascite e morti in virtù di questa legge inesorabile. Il ciclo della transmigrazione non ha avuto mai inizio e non dovrebbe avere mai fine. Siccome per il pessimismo dominante nel pensiero indiano questa eterna serie di rinascite e di morti veniva considerata come un male i pensatori e gli asceti si son dati da fare per trovare una via per evitarla a far sì che l'anima una volta liberata avesse riposo. Qui sta tutto il problema della salvezza in India. L'antico ascetismo considerando che la causa della transmigrazione era l'azione umana credette di mettere la scure alla radice quando insegnava il metodo dell'immobilità, dell'assoluta inattività. Ma presto ci si dovette accorgere che anche questo non poteva essere un rimedio adeguato: come era possibile all'uomo rimanere completamente inattivo? La critica che troviamo a questo riguardo nella Bhagavadgita sarà l'eco di quella che avrà suscitata a suo tempo questo rimedio inadeguato. Non è possibile seguire le varie dispute a questo riguardo sollevate in India; dovremo contentarci di ridurre a tre le soluzioni a questo che tra i problemi indiani è il più assillante. La sistematica indiana infatti riduce a tre le vie che possono condurre alla salvezza, nel caso specifico indiano alla fine della transmigrazione. La via delle opere (karmamarga), la via della scienza (jñanamarga), la via della devozione (bhaktimarga).

Seguono la via delle opere principalmente coloro che sono ancora attaccati alla tradizione vedica, primi tra questi i seguaci della Mimamsa. Per opere a scanso di equivoci s'intendono quelle vediche di natura rituale e sacrificale.

Molto più numerosi sono quelli che seguono la via della scienza; fatta eccezione della Mimamsa è sostenuta dagli altri cinque sistemi classici bramanici, oltre ai sistemi non bramanici che non ammettono l'autorità dei Veda. Nell'impossibilità di seguire tutti questi sistemi daremo come saggio la dottrina che a questo proposito espone il Vaiçesika, il sistema realistico indiano. La spiegazione di questo metodo ha il vantaggio di farci vedere anche come l'elemento scienza venga combinato con gli altri che vengono in ballo anche qui. La salvezza si ottiene per mezzo della conoscenza del sistema, perchè illuminandoci sulla vera natura delle cose c'insegna a seguire quello che è necessario ed evitare ciò che è nocivo per la nostra beatitudine finale. Vi sono degli atti che predispongono a questa scienza: sono l'esecuzione delle opere senza fini egoistici. Per ragione di queste si riceve come premio di rinascere in una famiglia dove si ha possibilità di ricevere una istruzione e un maestro che insegni gli elementi del sistema. La vera scienza del sistema distrugge l'ignoranza, la quale è la causa dell'attaccamento alla vita e alle passioni. Illuminati dalla vera scienza le azioni diventano prive di attaccamento, il proprio corpo e il mondo circostante vengono riguardati con disprezzo e si tende solo alla felicità che produce la contemplazione della pura verità. In questo stato le azioni non producono più merito e demerito; sono senza seme per usare una espressione del sistema. E quando si sarà scontato il male che si è fatto con le cattive azioni e goduto per le buone della passata vita l'anima staccatasi dal corpo per mezzo della morte non è più costretta ad emigrare in altri corpi, ha raggiunta la sua salvezza, il nirvana. Non mi fermo sul concetto dello stato dell'anima quando ha raggiunto la salvezza perchè tra i vari sistemi non vi è uniformità.

La via della salvezza per mezzo della devozione (Bhaktimarga) è indicata per la prima volta nella Bhagavadgita, poema religioso inserito nella grande epica indiana del Mahabharatha. Devozione, come si deduce da questo importante documento, è avvicinamento di amore a un Dio personale. E' fondata sulla fede (çraddha) e viene corrisposta da Dio per mezzo della sua grazia (prasada). Questa devozione nella Gita è rivolta verso Krishna Vasudeva che è un'incarnazione del Dio supremo, diventato uomo per insegnare agli uomini la via della salvezza. Rappresentato così pieno di amore per l'umanità Krishna Vasudeva non può fare a meno di suscitare l'amore del suo devoto. Questa devozione della Gita però non è estasi irragionevole, non è tutto quello che si richiede alla salvezza, ma solamente uno degli elementi; la scienza e le opere devono apportare il loro peso. Così si ha l'equilibrio tra ragione, volontà e cuore. La via migliore per arrivare alla salvezza è la contemplazione dell'assoluto, nella quale si viene a conoscere che Vasudeva è tutto, dopo di che l'uomo si rivolgerà con amore a lui per adorarlo. Ma l'uomo non può facilmente raggiungere da solo questo grado di scienza, senza l'aiuto divino. Egli deve rivolgersi quindi a lui per ottenerlo.

La via della salvezza per mezzo della devozione è diventata in India la caratteristica specifica della setta dei Bhagavatas, chiamata così dal nome del Dio unico che adorano Bhagavat, l'adorabile.

Le loro dottrine si trovano codificate negli aforismi di Çandilya. Secondo questi la salvezza non si ottiene per mezzo della scienza, ma solo per mezzo della devozione. La devozione nella sua forma superiore è amore a Dio come persona, non conoscenza di Lui. Questo affetto non è egoistico, rivolto a Dio, cioè per se stesso e non per qualche cosa che si speri da lui. La forma superiore di devozione è diretta tanto a Dio quanto alle sue incarnazioni. Di queste se ne enumerano circa 23. Forme inferiori di devozione sono l'adorazione, la recita dei nomi divini, il digiuno, gli atti di omaggio, la meditazione e le offerte. A proposito di queste ultime vien detto: «Colui che mi da con devozione una foglia, un fiore, un frutto oppure dell'acqua, io lo ricevo come offerto con devozione. Qualsiasi cosa tu faccia, qualsiasi cosa tu mangi, qualsiasi cosa tu offra, qualsiasi cosa tu dia, qualsiasi penitenza tu faccia, dà tutto a me». Come facilmente s'intuisce da quest'ultimo passo il riferimento ad un passo paolino non manca. Ciò ha scatenata una grande disputa tra gli indologi per determinare se nella devozione indiana bisogna ammettere degli influssi cristiani. Due elementi potrebbero rendere verosimile l'influsso cristiano su quello indiano: una cronologia sicura per la Bhagavadgita, nella quale per la prima volta si trova l'idea della devozione trattata in maniera sistematica, e dall'altra un contatto storico tra cristiani ed indiani. Il problema della cronologia della Bhagavadgita non trova e forse non troverà mai una soluzione, come del resto bisogna dire per la grande massa della letteratura indiana. Viene assegnato il II sec. a. C. come probabile data della sua composizione, ma questa data come tante altre è fondata su mere congetture. In migliore posizione ci troviamo riguardo ai contatti tra cristiani e indiani. Sappiamo con sicurezza che fin dai primi secoli dell'era cristiana, comunità cristiane si erano stabilite nelle coste del Malabar. I cristiani della Persia erano in attivo contatto con l'India Nord occidentale. Nell'Asia centrale era attivissimo lo scambio tra cristianesimo, buddhismo e manicheismo. E' vero che nei documenti indiani non si trova nulla che possa accennare ad un prestito alle idee cristiane, ma ciò non significa niente. E' lo stile indiano che non dice mai donde piglia le idee estranee che sono penetrate nel suo corpo. Ciò che impressiona è che appena constatata la presenza di queste idee gli studiosi hanno pensato all'imprestito, tanto sono aliene dalla mentalità ordinaria degli indiani. E' innegabile che l'idea della devozione appena penetrata in India ha causata una vera rivoluzione. Nel medio evo un grande numero di asceti invece di praticare l'antico «tapas» ancora imbevuto di concezioni magiche, si è dato alle pratiche di una devozione seria. Molti rinunziavano ai loro beni per seguire questa via del perfetto ascetismo. Intanto con la scoperta della nuova via di mare per l'India il cristianesimo aveva intrapreso il lavoro di evangelizzazione portando il proprio indiretto influsso anche sull'induismo. Anche l'Islam penetrato alcuni secoli avanti come conquistatore oltre ai milioni di adepti che vi aveva guadagnati aveva avuto un certo influsso sulle religioni indiane. Questa che abbiamo data è una rassegna fugace che sfiora appena questioni tanto complesse e vitali nel campo degli studi indiani. Ci si potrà facilmente accorgere che molti dei problemi agitati sono ancora lontani dalla loro soluzione. La loro conoscenza è però utile perchè ci porta in campi dove problemi e tendenze sono tanto simili a quelli che abbiamo vissuti e viviamo.

GIOACCHINO PATTI

"Cristo in K.Z." di L. Steinwender

Con l'occupazione dell'Austria ad opera delle truppe naziste — marzo 1938 — la Chiesa cattolica austriaca iniziò il suo più doloroso calvario. In pace non lo era stata mai: forse solo i quattro anni successivi al concordato del 1934 con la Santa Sede ebbero un po' di tranquillità. Ma ciò che avvenne dopo il marzo 1938 rappresenta un quadro di spaventosa distruzione. In poco tempo furono chiusi o requisiti: 6 seminari maggiori, 12 seminari minori, 11 studentati di religiosi, 53 convitti, 58 scuole medie, 18 istituti per la formazione delle maestre, 13 istituti per la formazione del personale degli asili, 280 scuole professionali, 105 scuole superiori, 487 scuole elementari, 376 asili o orfanotrofi. Nell'estate del 1938 erano già state chiuse 1417 scuole private cattoliche. L'insegnamento della religione nelle scuole pubbliche fu soppresso senz'altro. L'azione cattolica, fino al 1938 molto fiorente, fu abolita. La stampa cattolica ridotta al silenzio; le biblioteche cattoliche disperse. I sacerdoti furono spiati e impediti nel loro ministero mentre negli ospedali si proibiva qualsiasi attività pastorale. Chiese e conventi furono chiusi o requisiti. In tutta l'Austria circa 120 chiese o cappelle furono destinate ad altro scopo, mentre 592 furono chiuse ai fedeli. Furono soppresse 115 case religiose. I sacerdoti incarcerati furono 724; di questi, sette morirono in prigione; 110 furono in campo di concentramento e ne morirono 20. Altri 15 preti furono condannati a morte e giustiziati. In esilio ne furono cacciati 208.

Nel sinistro campo di Buchenwald fu rinchiuso — dal 1938 al 1940 — padre Leonhard Steinwender. «Cristo in K. Z.» — edito da Borla, Torino — «è l'umano, semplice ad un tempo e tremendo, racconto di quel soggiorno», «un diagramma della vita cristiana in un luogo dove si voleva cancellare persino il ricordo del comando del Redentore di amare il prossimo», «un libro che è una testimonianza a quel Dio che si serve talvolta del dolore per stritolare un povero corpo affinchè più abbagliante sia lo splendore della sua grazia». «Tra i libri pubblicati in tutto il mondo — dice la "manchette" dell'editore — sui terribili campi di concentramento, questo, dello Steinwender, occupa un posto di primo piano. L'autore, che ha *vissuto* ciò che narra, omessa la descrizione diretta delle atrocità, scandaglia la vita dello spirito che fremeva in quei corpi martoriati ascoltandone i battiti, registrandone le oscillazioni, dando una coralità suggestiva più che al martirio dei singoli detenuti, all'anonimità della creatura umana, povera, vilipesa, diseredata, calpestata».

Il volume di padre Steinwender supera dunque i limiti di un diario o di una cronistoria, per offrire alla meditazione dei cattolici d'oggi un volto troppo ignorato della vita nei «lagers» nazisti: quello della vita cristiana che pugni di ardimentosi vi tennero *operosa*, alimentata al coraggio eroico della *loro* fede indomita. «Cristianesimo in campo di concentramento», l'autore lo definisce. Ed in effetti così è: un cristianesimo della povertà, dell'indigenza: un cristianesimo senza riti, senza esteriorità, senza manuali, senza Sacramenti — eccetto uno, quello della Penitenza —, senza Messa: ma un cristianesimo di forza e di speranza, di pericolo e di nascondimento: un cristianesimo, forse proprio per questo, vissuto fino all'intimo della sua divina bellezza: un cristianesimo di felicità e di pace. L'unica felicità, l'unica pace. «Erano enormi le difficoltà che si opponevano all'esecuzione del piano (prospettato col primo gruppetto clandestino di fedeli) per dare un aspetto uniforme alla domenica e vivere in comune l'anno liturgico. Non avevamo a disposizione nulla per svolgere un'attività religiosa. Non avevamo nè chiesa nè una piccola cappella e nemmeno un piccolo spazio da adibire al culto per i 20.000 detenuti. Non c'era un Crocifisso, non una immagine sacra, un breviario, una Bibbia, un messale o qualche altro libro religioso». Il lavoro forzato — che impegnava tutte le giornate della settimana ed anche la domenica mattina col «Lavoro volontario» — chi non vi andava era severamente punito — rendeva impossibile «una breve adunanza festiva al mattino, e la dovevamo tramandare nelle brevi ore del pomeriggio, quando queste non erano occupate per un controllo dei vestiti, per una adunanza punitiva sullo spiazzo dove avveniva l'appello o da qualche altra angheria... Inoltre bisognava essere anche guardinghi fra i compagni di prigionia. Ci furono sempre dei delatori che speravano, con le loro denuncie, un miglioramento della propria condizione... Non ci rimase altro che cercare il luogo delle nostre adunanze in qualche posticino nascosto dietro una baracca o nel bosco, e cambiarlo di continuo. Col bel tempo ci sedevamo allora attorno ad un tronco d'albero, e quando pioveva o nevicava ci radunavamo in piedi sotto gli alberi e là tenevamo le nostre adunanze festive...».

Padre Steinwender ne traccia, nel suo libro, ricordi toccanti: gli emozionanti momenti delle ore di grazia, i giorni nei quali la durezza del destino mordeva fin nelle profondità dell'animo. In quell'ambiente di terrore in cui l'uomo era meno di uno schiavo e tutto congiurava per calpestarne ogni dignità ed ogni parvenza di personalità (ci sono, a questo riguardo, altre pagine indimenticabili nel tragico diario di Louis-Martin Chauffier «L'homme et la bête»), la fede ed il trepido ricordo d'un passato che disperatamente si sperava di poter rivivere, erano l'unica àncora cui afferrarsi per non essere travolti. Ed allora succedevano anche questi fatti divinamente belli: che proprio là, dove la fede era pericolo — ed anche pericolo di morte — anime per lungo tempo aride, senza luce, si aprivano alla grazia: «affiorano decenni senza Cristo, decenni forse contro Cristo. Nello sconquassato spinato del campo di concentramento passa il buon Pastore e si porta con sè, nell'ovile, la pecorella che difficilmente, senza questa dura prova, avrebbe trovata la via della casa paterna. L'«ego te absolvo» pronunciato sotto un qualche albero o in un tranquillo ripostiglio della foresta risuonava liberatore, come pegno per una buona morte e come svolta per una nuova vita che Cristo, nel campo di concentramento, aveva destato».

E il sacerdote può anche scrivere, così, della «fortunata coincidenza» che l'ha portato in quel sinistro luogo: perchè alla sua missione si sono aperti orizzonti sconfinati. Anche le sofferenze non contano più: cosa di più grande del momento in cui l'ebreo internato viene e sussurra: «Devo chiederti un grande favore. Mi potresti battezzare nel campo? So di non poter più durare a lungo». E se la cerimonia non avverrà, e l'ebreo cadrà sotto la rabbia bestiale dei nazisti, quel battesimo di sangue sarà il viatico più sereno verso la Luce.

Non abbiamo citato che qualche sprazzo: «Cristo in K. Z.» è tutto un fiorire di splendenti episodi che con un colpo d'ala si innalzano sull'orrore della voluta degradazione umana, del massacro scientifico, per richiamarsi all'unico valore che non tramonta: la Fede in una giustizia divina oltre un mondo che par non conoscere altro che il satanico piacere della distruzione. Le ultime pagine del volume raccolgono i «discorsi religiosi in campo di concentramento»: le meditazioni dettate nel bosco di Buchenwald — le sole parole d'amore che ci siano giunte da quella città di orrori e di dolore! — ad un pugno di uomini che erano più forti della malvagità umana. Sono, forse, tra le pagine più commoventi che ci sia stato dato di leggere in questi ultimi anni: per lo spirito che le ha dettate ed il momento in cui sono state pronunciate. Testimonianza d'una perennità e vitalità di ideali che nulla può distruggere: «anche se i dominatori di questo mondo ci hanno cacciato dalle comunità del loro regno, Cristo ci accoglie più intimamente nella comunità del Suo Regno e ci concede la forza di dare il nostro contributo — attraverso la nostra via dolorosa del Lager — per l'avvento del Suo regno sulla terra».

Queste parole sono state dette a Buchenwald, dove la morte era ad ogni istante in agguato e l'uomo meno d'uno schiavo. Non dimentichiamole.

GIOVANNI VISENTIN

RENATO BUSSI - *Case a Monparnasse*

MEMORIALISTI IN TERZA PERSONA

(continua da pag. 1)

preso da una pericolosa e crudele infermità »), è del Muratori già noto, ma non ancora insigne (cioè non ancora raccoglitore dei *Rerum Italicorum Scriptores* e delle *Antiquitates*. E' una sorta di relazione accademica, con quell'encomio di circostanza che caratterizza tali composizioni, (« il suo talento e il suo sapere cominciarono sì di buon'ora a farsi conoscere... »; « continuò il Muratori a produrre altri parti del suo ingegno... »; « non parlo della sua perizia nelle lingue. Perciò il suo nome è divenuto celebre nella Repubblica letteraria... »); con una nota di apprensione per la sua salute (« è poco felice la sua sanità, e forse le applicazioni sue gliel'hanno logorata... ») e un voto per le sue future fatiche (« è da desiderare che possa compiere si illustre impresa... »).

Non dissimile di tono è quella dettata in latino una ventina d'anni dopo (1742), e preposta al primo tomo delle *Memorabilia* del Lami. Apprendiamo che « *Muratorius, quamquam cum imbecilli valetudine persaepe complicatus* », ha attinto già la settantina e grazie a Dio, può non ricorrere, nella lettura, agli occhiali.

Alquanto più diffuse sono invece quelle « poche notizie » (sempre in terza persona), che egli offrirà, più tardi, in linea riservata (« senza far conoscere d'averle avute da me ») a chi vorrà valersene per distendere una storia nella sua vita. (E qui c'è il Muratori, uomo semplice, ordinato, costumato; uno che ama camminare sempre a piedi e apprezza anzi il vantaggio di fare continuamente i 97 gradini per salire alla Ducal Biblioteca, e a maggio non beve che acqua, « dicendo che questa era la sua purga di primavera » e « non usava nè cappello nè berrettino » anche di inverno, eccetto che nei luoghi aperti; e come predicatore s'impappinava e stentava ad arrivare al termine del discorso, sicchè s'è deciso a mandar la predica a memoria; insomma, tutte le « sciocchezzaggini » di un uomo che gli alti personaggi di transito per Modena non trascuravano di visitare).

Ma se in occasioni ufficiali ha usato la terza persona, il Muratori non ha esitato ad adottar la prima, presentando, in una lettera al Conte Giovanni Artico di Porzia, il suo *curriculum* di studioso; lettera alla quale si riferirà allorchè dice: « Scrissi già alcuni fogli della mia vita al Signor Conte di Porzia, ma con obbligo di non poterli pubblicare me vivente, e vinto dalle sue preghiere ».

Allo stesso conte Artico di Porzia, viceversa, il padre del verso « martelliano » consegna una sua *vita* in terza persona. « Nacque Pier Iacopo Martello in Bologna di padre scienziato... ». Imboccato bel bello il suo viottolo, l'arcade petroniano così ammirato dal Muratori (che preferiva l'*Alceste* di lui a quella di Euripide!) e dal Carducci (« Avea più ingegno e giudizio che non gliene riconoscano i posteri per dispetto de' suoi alessandrini » *Opere*, XV, 514), va innanzi, come pedinando il suo personaggio, del quale vigila e registra tendenze e riluttanze: « Dichiarossi alieno dalla professione paterna, quando se vide astretto al puzzo ed all'orror degli infermi, a' quali dal famoso Marcello Malpighi per consiglio del padre si conduceva, essendo ciò contro l'amenità del suo genio ed ancora del suo temperamento... ».

Non diverso dal piano inizio autobiografico del Muratori e del Martello, è quello del Vico: « il Signor Giambattista Vico egli è nato in Napoli l'anno 1670 da onesti parenti ». Anche qui campeggia la terza persona: soltanto, a differenza delle sintetiche autobiografie del Bellarmino, del Chiabrera e del Muratori, quella del Vico si distende in una fitta serie di pagine.

Altresì redatte in terza persona son le stringate « notizie » che Gasparo Gozzi dà di sè, « per servire alla storia della vita dell'*Osservatore* ». (« Nell'anno 1713, addì 4 dicembre, nacque... Vinegia fu sua patria... Pizzicò sempre alquanto di poeta, molte cose in ischerzo dettò, non poche alte... Tutte le voglie ebbe in suo cuore; le vinse... Si diede a scrivere quello che vide... » Etc.).

Appunti buttati giù nel 1761, cioè a 48 anni, ventidue anni prima di morire.

☆

Col Baglioni, col Bellarmino, col Chiabrera, col Muratori, col Vico vediamo adottata la terza persona, in sede autobiografica, dagli estri più disparati: da un pittore, da un teologo, da un poeta, da uno storico, da un filosofo. Dedurremo da siffatta lista che l'adozione del discorso indiretto, comunque esso possa spiegarsi, riguardi tempi non proprio a noi prossimi e si limiti alle citate categorie intellettuali?

Sarà meglio non correre. Ecco nel secolo decimonono aggiungersi alla comitiva almeno uno scultore e un militare: nè l'uno nè l'altro di scarsa rinomanza.

Lo scultore è Adamo Tadolini (1788-1868), capostipite di una dinastia di scultori. Scrive di sè, anche lui sull'ottantina, come il Bellarmino e il Chiabrera; ma a differenza di costoro, con distensione narrativa, quasi con affettuoso interesse. Con quale tenerezza, il nostro vegliardo autobiografo guarda quel tal Tadolini, che da garzoncello combina quella certa sbadataggine al caffè, e poi fu interrogato da Bonaparte, e poi fu preso a ben volere dal Canova! « Allegro e gioviale, il Tadolini », giudica il relatore, allorchè narra come egli, anzi lui, scommettesse con un capocomico che avrebbe saputo far l'attore in una pantomina di Arlecchino ladro, e « cadde così bene che parve uno che avesse esercitato la ginnastica ». Lunga e laboriosa, la vita di quel suo personaggio, che si costruì gradualmente, e a tempo debito si accasò, e poi prese credito in piazza, e seppe anche buttare ventun mila ducati in faccia al banchiere Torlonia, ch'era Torlonia; e soffriva di fegato, e così via. L'autore sembra che segua in un libro di lettura la storia di un bravo ragazzo che, venuto su dal nulla si è fatto onore, ed è diventato prima un onest'uomo e poi un saggio patriarca.

E' il tono, bonario e istruttivo, della storia raccontata accanto al fuoco: « Tadolini ebbe la disgrazia di ereditare dalla moglie una vigna. Sentite che cosa gli successe... ». E la chiusa è da perfetto componimento (o « elaborato », come oggi usa dire): e patetica n'è poi la conclusione: « Adamo Tadolini nel 1840 comprò quattro piccole case in via de' Greci... Ivi si trova bene ed ivi morirà ». Vi morì, difatti, il 16 febbraio 1868.

Avesse aspettato a morire ancora due anni, il Tadolini avrebbe conosciuto nella sua Roma (ma sarebbe stato per lui un dispiacere troppo grosso) un militare che ha adoperato, come lui, la terza persona. Si tratta, nientemeno, di Raffaele Cadorna (1815-1897), e potremmo subito rammentare che il famoso generale ha in Senofonte e in Giulio Cesare illustri precedenti. A buon conto, è in terza persona che ci viene narrata la fase della presa di Roma, dal giorno del progetto torinese a quello dell'effettuata operazione. « Lo scrivente trovavasi a Firenze. Verso il 10 agosto (1870) si recava dal Ministro della guerra, generale Govoni, il quale gli partecipava il conferimento del comando di quel corpo di spedizione... » (Raffaele Cadorna, *La liberazione di Roma nell'anno 1870 ed il Plebiscito*, Torino, Roux, 1889).

« Lo scrivente » diverrà sempre più, nel corso della narrazione, il « Generale Cadorna » (« Oggetto essenziale per il Generale Cadorna fu... »; « nè potè per lungo tempo argomentare il generale Cadorna... », p. 105 ecc.).

Manifestatamente, il generale Cadorna è già passato alla storia anche agli occhi di se stesso.

Con questi due ultimi autobiografi siamo già entrati in pieno secolo decimonono. Ma in margine alla lista di tale secolo, e come di riserva, si potrebbe tenere anche altro materiale. Intanto, tutte quelle note che Fouché, dall'esilio di Praga, diffonde per l'Europa per prevenire o rintuzzare i continui strali degli avversari: a dir del Madelin, « autobiografie compiacenti, anonime, o pseudanonime, nelle quali l'antico Ministro parla di sè, al modo di Cesare, alla terza persona, ciò che gli consente di assegnarsi degli elogi, davanti ai quali, a dire il vero, egli non indietreggiava, anche quando si esprimeva nella prima » (*Fouchè*, Paris, Plon, II, p. 612). (Ma, a essere giusti, non sarebbe da limitarsi davvero solo al malfamatissimo Duca d'Otranto, una iniziativa del genere).

Vi è, poi, un caso, poco conosciuto, da riferire a Pietro Maroncelli. Del compagno di prigionia di Pellico, ci resta, infatti, una *Narrazione* autobiografica, quale egli la redasse o la dettò al Rangoni. E' una sorta di abbozzo, che avrebbe dovuto avere per titolo *La mia prigione di Spielberg*, e poi, *Anni del dolore*; allorchè il Pellico riscosse con *Le mie prigioni* il successo a tutti noto. Ora, sia che egli avesse inteso fornire degli appunti al Rangoni, perchè questi li utilizzasse, sia che egli li avesse buttati giù per svilupparli personalmente, certo è che il discorso attacca e fila in terza persona. « Il Signor Maroncelli, di nascita civile e di molto ingegno, nativo di una città dello Stato Pontificio, involto con altri de' più rispettabili uomini, si lasciò trascinare ad alcune opinioni che assai male si conciliavano con le vigenti, e di un oculato Governo... ». Dove vedi affacciarsi quel « Signor », che del resto aveva fatto dignitosa apparizione anche nell'autobiografia del Vico e dove, comunque, rilevi un oggettivo riguardo per le qualità del protagonista. Il « molto ingegno » viene, difatti, ulteriormente confermato. « Al Signor Maroncelli toccò per compagno il Signor Silvio Pellico. Dotati entrambi di particolare talento... non fu loro difficile legare la più sincera e stretta amicizia » (Albano Sorbelli, *Il primo abbozzo della « mia prigionia di Spielberg » di Piero Maroncelli*, in *I moti del 1820 e del 1821 nelle carte bolognesi*, Bologna, Zanichelli).

Ma occorrerà proprio andare oltre a caccia di esempi? Ce n'è a portata di mano tutto un fascio, offertoci, a metà dell'800, da D. Diamillo Muller, nel suo volume intitolato *Biografie autografe ed inedite di illustri italiani di questo secolo* (Torino, Cugini Pomba, 1853). Il compilatore s'è rivolto direttamente a numerose personalità eminenti nel suo tempo, chiedendo loro dei ragguagli biografici; ebbene, buona parte, e diciamo pure il grosso degli interrogati, ha cortesemente risposto all'appello, riferendo di sè in terza persona. (Citiamo a caso: Francesco Maria Avellino, Vittorio Barzoni, Maurizio Bufalini; Nicolò Cacciatore, Emanuele Cicogna, Pellegrino Farini, Francesco Maria Franceschinis, Pietro Franchini, Antonio Gazzoletti, Eugenio Grottanelli, Giovanni Battista Marsuzzi, Domenico Morichini, Costanza Moschini, Pietro Paoli, Amadeo Peyron, Angelo Maria Ricci, Carlo Speranza, Leopoldo Tarantini, Carlo Tedaldi Flores, Francesco Torti, Salvatore Viale, ecc.). Nel quale elenco, vedi rappresentate (più o meno durevolmente) le Arti, la Scienza, la Politica e la Religione, nonchè allineati ambedue i sessi.

Un posto a parte può riservarsi a Leonetto Cipriani che conduce le *Avventure della mia vita* in prima persona fino al terzo capitolo, ma dal quarto al trentaduesimo le svolge alla terza. La ragione ce la spiega egli stesso: « La mia vita in famiglia, insieme all'origine della casata Cipriani e ad alcuni cenni sopra i nostri antenati, non possono essere raccontabili che in prima persona, mentre alle mie memorie, a motivo di quel noiosissimo io, ho deciso di dare la forma di racconti fatti a mio figlio da un vecchio mentore, dopo la mia morte ». Ed ecco che il mentore prende Leonetto *ab ovo* (« Leonetto è nato il 16 ottobre 1812 nella casa paterna... »), talchè può addirittura chiamarlo « Leonettino », e lo segue affettuosamente e attentamente attraverso le sue marachelle, i suoi studi, e i suoi viaggi, le sue missioni, le sue imprese militari, le sue varie esperienze. Ebbene, conveniamo che quella del mentore è una gran trovata: la quale, fra l'altro, consente di liberarsi del « noiosissimo io » a tutto profitto del Leonetto che, in terra e in mare, nel vecchio e nel nuovo mondo, fa sempre bella figura.

Altresì d'una trovata (beninteso artistica), può parlarsi a proposito dell'autobiografia in terza persona di Grazia Deledda, la quale fu, sul principio, indecisa sull'uso del discorso diretto o indiretto. La narrazione della Deledda riguarda l'infanzia e la giovinezza di *Cosima*: senonchè *Cosima* è soltanto il secondo nome che nel documento battesimale segue quello di *Grazia*.

Quanto ai tempi a noi prossimi, il caso più noto di relazione autobiografica in terza persona non v'ha dubbio che sia quello di Mussolini. Il Mussolini di *Storia di un anno*, chè una sua precedente corsa lungo la propria vita è fatta col normale « treno di tutti », in prima persona.

☆

E qui si ritorna all'interrogativo: qual motivo ha consigliato ai relatori l'adozione di questa forma?

Si sarebbe tentati di attribuire alla tarda età di taluni autobiografi (Bellarmino, Chiabrera, Tadolini) la sensazione di esser talmente dei sopravvissuti, da indurli a parlare di sè come di individui affatto estranei, ormai usciti dalla scena del mondo e scomparsi, se non esistesse, a contrasto, il caso di altri vegliardi che adoperarono tranquillamente la persona prima. Nè appare valido il concetto esposto dalla Regina di Romania, la quale avrebbe disdegnato la terza persona per non scivolare sul piano degli infingimenti. « Ecco: vorrei raccontare la mia vita passata come se si trattasse della storia di un'altra persona; mi piacerebbe persino scrivere in *terza persona, ma sarebbe quasi una simulazione ed io non ho mai mentito*. Sono stata sempre sincera, di una sincerità quasi pericolosa, e intendo rimaner tale » (*La storia della mia vita*, Introduzione). Che c'entra questo? Oseremmo forse, insinuare un sospetto di mendacio a carico di candidissimi scrittori quali il Bellarmino, il Muratori, il Vico, il Tadolini, ecc., solo perchè ad essi venne fatto di usare la terza persona?

Nè è affatto detto che la terza persona offra il vantaggio di conferire al relatore una maggiore autonomia. V'ha gli umili e i superbi tanto nella prima quanto nella terza persona. Lo scultore Tadolini avrebbe potuto usare, con lo stesso stile discorsivo, il pronome « io ». E Mussolini questo pronome non si può davvero dire che abbia avuto paura di usarlo. E allora?

Allora, basterà, forse, semplicemente, rammentare che non è affatto infrequente nella conversazione spicciola, il gusto di parlare di sè in terza persona. Per citare un esempio qualunque, pare che di questa terza persona, Achille Torelli, l'autore dei « Mariti », facesse addirittura spreco, nella conversazione con gli amici, « ve lo dice Achille Torelli », « fidatevi di Achille Torelli... » (Parlando di sè non adoperava mai il pronome: diceva semplicemente: « Achille Torelli », Carlo Nazzaro « *Il prezzo dei Mariti* », in « Il Giornale d'Italia », 3 febbraio 1949).

Nessun dubbio, quindi, che, ove avesse scritte le proprie memorie, Achille Torelli avrebbe adoperato la terza persona. E che forse ognuno di noi non usa la terza persona quando compone, mentalmente o praticamente, la propria epigrafe funeraria? Eccetto proprio quell'autobiografo in terza persona che fu Gabriello Chiabrera.

☆

Ebbene, forse una spiegazione dell'impiego, presso le passate generazioni, della terza persona, ce la fornisce indirettamente Bernard Berenson, allorchè commenta le difficoltà con le quali ebbe a scontrarsi agli inizi della sua carriera di scrittore. Il costume dei tempi andati, pare comandasse categoricamente all'eloquio ripieghi e drappeggi, atti a coprire scrupolosamente la visione immediata del soggetto oratorio.

« Non erano tanto le mie idee a indisporre, quanto mi era imputato addirittura a delitto l'uso della prima persona singolare al posto del plurale o di quelle goffe circonlocuzioni che servono soltanto ad attirare l'attenzione sul fatto che si sta cercando di evitare di parlare in prima persona (*Echi e riflessioni*, Milano, Mondadori, n. 50, p. 103).

Che male c'è, si domanda Berenson, « a cominciare con un io nudo e crudo? Usato innocentemente come l'ho usato finora, questo pronome, altro non è che una finzione grammaticale senza la quale ogni discorso diventa eccessivamente difficile, per non dire addirittura impossibile. L'evitarlo deliberatamente implicherebbe una troppo acuta e quasi compiaciuta consapevolezza della mia personalità che non corrisponde al mio vero essere quando scrivo la parola "io" ».

Ma i costumi non si discutono: e le passate generazioni (beninteso, non soltanto quelle anglosassoni, alle quali il Berenson si riferisce) possedevano, comunque, un loro regolamento, cui si obbediva senza sofisticarvi su, come si obbedisce senza fare storie al regolamento militare. E oggi il Berenson da vegliardo e da filosofo, cerca di rendersi ragione dell'antica, inderogabile, norma:

« Questa ritrosia nell'uso del pronome "io", ritrosia comunissima tanto in Inghilterra quanto in America fino a 50 anni fa circa, può forse aver avuto la sua origine nella convenzione esistente fra persone educate delle precedenti generazioni, secondo la quale bisognava evitare di esprimere opinioni individuali ed escludere dalla conversazione quanto riguardasse gusti personali, convinzioni personali, idee personali ».

Gran costume, non c'è che dire; e implicante gran rispetto dell'altrui persona umana. Quanto all'epoca attuale, pur ricchissima di ricordi, confessioni, memorie, è ben facile registrare, in sede autobiografica, la generale rinunzia (qualche eccezione conferma la regola) all'uso della terza persona.

RODOLFO DE MATTEI

PSICANALISI e LETTERATURA

La psicanalisi ha avuto, come si sa, da Freud in poi, un enorme sviluppo di studi e di indagini, estendendosi non soltanto alla terapeutica, ma anche alle più minute ricerche possibili intorno alle manifestazioni delle nevrosi. Naturalmente lo studio dei sogni sta alla base di un po' tutte le teorie degli psicanalisti, da quelli studiati nei pazienti a quelli apparsi nella letteratura di ogni tempo. Ed è ovvio: non occorre essere psicanalisti per comprendere che qualsiasi deviazione psichica ha il suo riscontro, più o meno aperto, nelle manifestazioni e negli incubi che intervengono nei sogni. Tuttavia non si può dire che la jungla dei sogni non debba ancora offrire possibilità di nuove e sempre sorprendenti scoperte. Ce ne dà una riprova W. O. Stevens nel suo volume Il mistero dei sogni *(Bompiani, Milano), che porta senza dubbio un contributo nel campo degli studi psicanalitici*

Vero è che la letteratura, dall'antichità ai giorni nostri aveva per molta parte preceduto Freud, Jung e via dicendo, ma è pur vero che Stevens ha saputo mettere le mani in essa per vederla, diciamo così, controluce. Gli è quindi accaduto di imbattersi in Omero, in Eschilo e via via fino a Shakespeare, Keats, Wordsworth, Dostojewski, Th. Mann ecc. Personaggi, creature, atteggiamenti, azioni, simboli; una jungla anche questa, fitta di scoperte e di misteri sui quali c'è sempre da scorgere un quid intorno a cui nascono osservazioni e ripensamenti. Il mondo degli spiriti, l'idea della sopravvivenza ha tutta una messe di esplorazioni già in Herbert Spencer quanto ai popoli primitivi: a questa idea, a questo mondo reca nuovi portati W. O. Stevens con le sue indagini.

Le nevrosi, i turbamenti, le telepatie, i sogni mandati dagli dèi infoltiscono il campo delle ricerche con tutto un simbolismo ideologico che dà l'impressione immediata di voler convogliare la vita verso le vie dell'astrazione, per trovare scampo dalle preoccupazioni e dai problemi che assillano l'uomo del nostro tempo. Una fuga dalla realtà, dunque, ma che pure offre il suo lato dilettevole, giacchè se è vero che basta aver letto Freud per sognare, leggere Stevens significa sognare ad occhi aperti, significa rincorrere farfalle. Diciamo ciò per sottolineare la leggerezza di tocco delle sue pagine, non fosse per altro che per l'attenzione che egli porta alla letteratura con e senza i cosiddetti complessi freudiani o edipici.

Il subcosciente, la cui essenza rimane tuttavia oscura e impenetrabile, dovrebbe spiegar tutto, come un prodigio profetico, ma quali prove certe si hanno? A parte il giudizio scientifico, tutto si riduce a pura letteratura, insomma. E come tale va guardato dal lettore comune questo libro sul Mistero dei sogni. *E una visione analoga si ricava da un altro volume non meno ponderoso, cioè da* Nevrosi e sviluppo della personalità *di Karen Horney (Bompiani, Milano), avvertendo però che qui vi sono non poche osservazioni sullo sviluppo della personalità, le quali hanno notevole interesse ai fini della educazione.*

Anche Karen Horney non trascura la letteratura e i suoi riflessi nella psicanalisi, sia quando egli indaga l'orgoglio, sia quando scava nelle ragioni riguardanti l'alienazione dell'io, cioè la deviazione dal vero io individuale. Trova a questo proposito un alleato nell'esistenzialista Sören Kierkegaard, il quale, indagando la perdita dell'io, la definisce una « malattia che conclude alla morte »; ed è un giudizio che « concorda con le osservazioni cliniche ». L'ambizione di gloria, la tirannia del dover essere qualcuno producono di solito perturbamenti nei rapporti sociali, poichè il nevrotico è ipersensibile alle critiche, vere o presunte, buone o cattive, e vi reagisce; reagisce cioè contro se stesso, contro ogni deficienza che gli pare alteri la perfezione che egli vuole imporsi. E anche qui un esempio tipico è offerto all'Horney dalla letteratura, da Peer Gynt: « egli non tiene in gran conto le sue doti, la sua vivace intelligenza, lo spirito avventuroso e l'esuberanza che lo distinguono, ma è orgoglioso dell'unica cosa che non è, di "essere se stesso" ». Nella sua fantasia egli è in realtà non già se stesso, ma il suo io idealizzato, un Io che gode di illluminata libertà e di illuminati poteri. E ha innalzato il suo egocentrismo senza limiti alla dignità di una filosofia con la massima: « sii te stesso », massima che, come fa rilevare Ibsen, è la glorificazione dell'altra: « ti basti d'essere come sei ». La letteratura precorre la vita, anticipa le scoperte e i fatti della vita; l'Horney afferma che fra i pazienti dei gabinetti psicanalitici vi sono infatti molti Peer Gynt.

Lo stesso può dirsi di taluni personaggi di Stendhal, in Rosso e nero, *come di ben note figure del teatro di Pirandello, come di Raskolnikof in* Delitto e castigo *di Dostojewski e così via, fino ai nostri giorni. I processi psichici studiati dalla psicanalisi, le varie articolazioni della nevrosi e le sue caratteristiche esplosioni hanno assai spesso netto riflesso nelle opere di fantasia, con o senza la base del sogno, con o senza le visioni oniriche, con o senza gli ideali dell'io freudiani, che dovrebbero trarre l'uomo dalla selva intricata delle manifestazioni psichiche alla luce della ragione. Opera di fantasia artistica che, come si vede, si incontra con taluni risultati di una scienza la quale, nelle sue applicazioni, non può prescindere dai metodi pratici da questo o quel psicanalista e, quindi, i risultati cui giunge hanno sempre valore di probabilità.*

Con quel che s'è detto fin qui non intendiamo però sottovalutare gli sforzi generosi che si vanno compiendo nel campo degli studi di psicanalisi, sia in riguardo ai sogni che alle varie manifestazioni della libido e alla sua possibile sublimazione mediante gli « ideali dell'io », vogliamo cioè dire soltanto che il lettore comune non incontrerà difficoltà a penetrare nella jungla della psicanalisi che, nel suo complesso, gli si presenta come una evasione letteraria dai tormenti e dalle pene della vita. Realtà e astrazione sono state sempre di fronte, ma sempre hanno avuto modo di camminare insieme come le due facce di una stessa medaglia anche quando l'accento è stato posto prima sul « vivere » e poi sul « filosofare ».

ANGELO MELE

FRANCESCO PEROTTI - Contrada di Guilvinec (*XXVII Biennale*)

IL PRIMO JOYCE

12.

Viene ora la patetica scena della gita col padre a Cork. È letteralmente una rapsodia, e prelude al *climax* e alla catastrofe del libro, la crisi religiosa e la ribellione di Stephen, introducendone i motivi e i temi. È anche il congedo morale di Stephen dal padre nella carne prima che, alla fine dello *Ulysses*, egli non avrà incontrato in Bloom il simbolo della smarrita paternità. Ma del padre carnale le pagine in questione costituiscono una così compiuta epifania e quasi si direbbe apoteosi, che questi non ha nulla da invidiare al padre putativo e mitico. La scena è tutta musicalizzata e vocalizzata: durante il viaggio «i pali del telegrafo rattenevano le note galoppanti della musica fra puntuali sbarre»; per tutto il tempo Mr. Dedalus, il padre di Stephen, parla, gestisce, si muove, brinda e persino canta come un attore sulla scena o un primo tenore in un'opera lirica o piuttosto eroicomica. E nella desolazione di Stephen echeggia un rimpianto di vecchi tempi che il padre leggermente e brillantemente rivive e il figlio gravemente e dolorosamente «apprende» osservando il padre: «La sua mente sembrava più vecchia della loro: splendeva freddamente sulle loro lotte e felicità e rimpianti, quasi una luna su una più giovane terra... Nulla si agitava nella sua anima all'infuori d'una fredda e crudele e disamorata lascivia... andava alla deriva in mezzo all'esistenza come la valva nuda della luna» (14). Di qui ha inizio la ribellione del ragazzo: la luna evocata una terza volta dalla citazione di Shelley elegiacamente la contempla. Ma un altro punto va considerato come importante sugli sviluppi della psicologia dell'artista, la scoperta cioè della parola *Foetus* intagliata sopra un banco dell'aula anatomica ove il padre, alla ricerca del tempo perduto, lo introduce. In quella parola s'esternano e si realizzano le torbide fantasticherie del ragazzo; quella parola è «una traccia di ciò che aveva sino allora creduto una infermità bestiale e individuale della propria mente».

Di qui prendono inizio i deliri di Stephen, deliri erotici, poi mistici e infine erotico-estetici e sempre misticizzanti con i quali ultimi il racconto si scioglie e si frantuma in note diaristiche, senza, come s'è detto, che si concluda. I solitari vagabondaggi del ragazzo esaltato e addolorato per le vie dei postriboli dublinesi sono come annunciati da un grido che è la traduzione fonica d'un disegno osceno «che aveva letto sulle pareti sgocciolanti d'un vespasiano». La rivolta, come quella di tutti i ribelli romantici a cominciare dal loro capostipite, il Satana miltoniano, viene appresa ed espressa come «un risveglio da un sonno secolare»; Stephen come tutti gli eroi romantici insegue nella semioscurità di quelle vie il miraggio della libertà dal peccato, sconta l'amore sentimentale nella prima e incredibilmente passiva esperienza sessuale che a sua volta verrà scontata dopo una breve notte dell'anima presente già nella stessa fase della *hybris* («una oscura pace s'era stabilita fra il corpo e l'anima»), con la disperazione, l'espiazione, la contrizione e la penitenza. Ma già durante la spedizione notturna alla conquista del frutto proibito, lo seguono e lo inseguono i fantasmi dei riti della liturgia cattolica, che non lo abbandoneranno mai, esplodendo alla fine nella fantasmagorica e apocalittica messa nera dell'episodio di Circe nello *Ulysses* (15): «le gialle fiammelle a gas sorgevano di fronte alla sua confusa visione, di contro al cielo vaporoso, ardendo come davanti a un altare...». E rare volte, io credo, in tutta la letteratura europea moderna di ricordo e di esperienza e di confessione, l'originale caduta è stata evocata modernamente al lettore con altrettanto pathos e con altrettanta profondità.

Il peccato di Stephen ci viene letteralmente rappresentato come morte dell'anima. Joyce lo contempla senza indulgenza (16). L'adolescente istruito dai gesuiti si trasforma di colpo in un essere sadico e satanico e tale ci si descrive. Nessuna nota di scherzo e d'ironia da parte dell'autore maturo s'insinua nella struttura di queste pagine tutte dominate dal senso e dall'ossessione del male e del peccato. Leggiamo della «sua anima innamorata del peccato» e di «un caos in cui il suo ardore si estingueva» che si risolve in «una fredda e indifferente consapevolezza di sè». E ben tosto comincia l'espiazione introdotta melodiosamente dalle parole del Cantico dei Cantici e dall'implorazione alla Vergine: «Il suo peccato che lo aveva sottratto alla vista di Dio lo aveva condotto più vicino al rifugio dei peccatori». Soltanto «il desiderio d'essere il suo cavaliere» lo sospinge a liberarsi del peccato e a pentirsene. Allora anche intende la verità d'una frase di S. Giacomo (la citazione del proprio santo come quella del santo del protagonista non sono casuali nella onomastica dell'opera joyciana) sulla complicità dei peccati fra loro, la loro coralità. Già alla fine della predica introduttiva agli esercizi pasquali egli «sente il proprio cuore come un fiore del deserto che avverta giungere di lontano il simum».

L'episodio della contrizione e dell'espiazione di Stephen si attua in un mirabile crescendo drammatico e sinfonico. Alla breve predica introduttiva su S. Francesco Saverio ne seguono due terribili e inflessibilmente scolastiche sulle pene corporali e spirituali dell'inferno. Nell'intervallo la fantasia del giovane artista stimolata e accesa dall'apprensione del fuoco e delle pene infernali incarna i propri peccati in quelle «sgualdrine dagli occhi come gioielli» che l'avevano frequentato nei sogni e nelle fantasticherie e in quei «topi in fuga all'appressarsi dell'uragano urlanti dal terrore e rammucchiati sotto una criniera di peli» che son già topi nella loro laidezza tipicamente «ulissiani». Una breve apparizione di Emma lo fa meditare dolorosamente sui propri peccati e sulla propria perversione, sulle orge sadiche che tanto penosamente contrastano con quell'amore cavalleresco cui aveva aspirato. Emma si angelicizza ed egli si vede in atto di baciarle stilnovisticamente e preraffaeliticamente «l'orlo della manica». La disperazione assoluta dei dannati è significata enfaticamente dal predicatore che li rappresenta quali oggetti di disgusto per gli stessi diavoli che almeno erano stati ribelli intellettuali. Stephen apprende il mondo che è il luogo dei suoi peccati come un simile inferno. I soprabiti e gli impermeabili appesi nel corridoio divengono delinquenti impiccati «decapitati, gocciolanti e informi», «il teschio gli trema come toccato da dita spirituali». Dopo l'ultima predica, recitata dal gesuita con le mani congiunte in «fragile gabbia» e conclusa con la solenne proclamazione della giustizia dei castighi divini, ha un'altra visione, quella dei dannati e delle loro pene, in cui i dannati si torcono fra lo sterco. La visione «ulissiana» si conclude ancor più ulissianamente nell'episodio di Stephen in atto di rècere «abbondantemente in agonia». Ed è questo l'ultimo segno e l'epilogo anche troppo tangibile della crisi religiosa: un contrasto espressionistico fra la nausea reale e «l'aria del cielo». La confessione di Stephen è esemplare non soltanto dalla parte del penitente ma anche da quella del cappuccino che lo confessa. Ad essa fa seguito la breve scena catartica nella quale l'anima del protagonista resuscita e scopre l'intrinseca armonia e letizia delle cose, le cose di tutti i giorni, anche i mobili e le vivande della cucina, che gli si rivelano piene di significato: «Sino a quel momento non aveva mai scoperto quanto potesse essere bella e serena la vita». Al mattino, «felice e timido» fra la fragranza dei candidi fiori che ricoprono l'altare, Stephen riceve l'eucarestia.

All'espiazione segue un periodo di iperdulia. La crisi religiosa di Stephen ha qualche tratto di somiglianza con la crisi religiosa di Dorian in *The Picture of Dorian Gray* e di altri eroi del decadentismo, sebbene sia ben altrimenti approfondita; arride al giovane la prospettiva del sacerdozio e degli atti liturgici che «gli piacevano a motivo della loro somiglianza con la realtà e per la loro distanza da essa». Ma dopo un colloquio col direttore (17) che prende inizio da una battuta giudicata dal giovane irriverente, egli abbandona il proposito e se ne libera in una sorta di fuga da un possibile se stesso. Il colloquio è stato interpretato come in più sensi simbolico e significativo nei confronti dei futuri sviluppi di Joyce. È innegabile comunque anche in queste pagine l'obiettività dell'autore, così nelle parole del gesuita sulla vocazione, come anche nel giudizio di Stephen su quei gesuiti che sta per abbandonare definitivamente: «Qualunque cosa avesse udito o letto dell'ipocrisia dei gesuiti l'aveva prontamente messa da parte come non convalidata dall'esperienza che ne aveva. I suoi maestri, anche quando non l'avevano attirato, gli eran sembrati sempre preti intelligenti e seri, prefetti atletici e spiritualmente energici...». Il ribelle, come tutti i ribelli romantici, pesa la propria apostasia e non sottovaluta la parte avversa. Ma anche dopo aver intuito che sta per giungere per lui l'ora della defezione, egli non sa non volgere gli occhi a una cappella della Vergine (18) e, dopo aver brevemente contemplato la figura dell'ortolano che lavorava «meditando a turno i quattro punti del cielo indi affondando nostalgicamente la vanga nel suolo», avverte nelle voci infantili dei fratelli una «nota ricorrente della stanchezza e del dolore» che gli richiama un periodo di Newman.

(continua) **AUGUSTO GUIDI**

(14) Analoga immagine si trova in *Chamber Music XXVI*: «*Thou leanest to the shell of night*», ove forse la «notte» è notte di luna o plenilunio, e contiene il riflesso ingrandito di quella luce madreperlacea della nuda conchiglia.

(15) Vedi tutto l'episodio di *Circe*, ambientato nel bordello.

(16) Come acutamente rileva J. T. Farrell (Givens, op. cit., pag. 186) la spedizione solitaria di Stephen nel quartiere dei bordelli, è un aspetto della sua solitudine.

(17) La frase del gesuita su Veuillot, non suona invero proprio ingenua: «Ci son molti eminenti critici francesi i quali ritengono che anche Victor Hugo, per grande che fosse, come certamente fu, non possedeva uno stile francese così puro come quello di Louis Veuillot». Non è da escludersi che qui come altrove Joyce assuma nei confronti del suo personaggio, il quale ritiene «puerili» codesti giudizi, un'attitudine critica e lievemente ironica.

(18) Vero è che la guarda «freddamente» e la vede «appollaiata sopra un palo». Una interessante documentazione fotografica dei luoghi del *Portrait* si trova in: Patricia Hutchins, *J. J.'s Dublin*, Londra 1950.

"LA DANTE"

◆ Accanto ai corsi di lingua inglese, il Sottocomitato di *Torino* ha organizzato anche due corsi di lingua italiana per i laureati stranieri che frequentano a Torino il corso internazionale di studi europei. Sempre a cura del Sottocomitato è stata promossa una mostra fotografica a premi tra gli studenti soci della «Dante». La mostra è stata inaugurata con un discorso del Consigliere Centrale prof. Luigi Pescetti.

◆ Un ciclo di conferenze è stato tenuto dallo scrittore Ettore Cozzani presso i Comitati della «Dante» in Olanda. L'oratore ha parlato all'*Aja* e a *Leida* su Giovanni Pascoli; ad *Haarlem*, a *Nimega* a *Utrecht* e a *Rotterdam* sulla pittura veneta; ad *Arnhem* sul V° canto dell'Inferno dantesco e a *Groninga* sull'arte del Tiziano.

VETRINETTA

SABATINO LOPEZ, *Punti di vista*, Livorno, Ed. Belforte.

La vedova con questo memore libretto ha voluto ricordare il suo Sabatino a quanti gli vollero bene. Ho spigolato dalle sue commedie qualche aforisma singolare: che ha voluto intercalare con pagine che «meglio rispecchiano i suoi stati d'animo e i suoi punti di vista».

Il libretto, che si orna di due fotografie del compianto commediografo (una del 1900, l'altra del 1935), è stato stampato dalla Casa Editrice Belforte di Livorno: la stessa che nel 1890 stampò il suo primo lavoro in tre atti (*Di notte*). E uguale la vedova volle il formato. Delicato pensiero.

Le pagine di Sabatino Lopez si leggono sempre molto volentieri. Sono piane: sono sagge: sono argute (umanissima arguzia). Fu uno scrittore assai valente (e senza droghe...) nel captare i moti del cuore umano. E fu — sempre — onesto. In anni difficili seppe con raro coraggio difendere la sua «parola»: il suo patrimonio più alto. Per più di sessanta anni lavorò per il teatro. Egregiamente.

Il volumetto si conclude con la sua estrema pagina (ottobre 1951). Parole colme d'umana tristezza: il presagio dell'imminente partenza.

CARLO MARTINI

LEO LONGANESI, *Ci salveranno le vecchie zie?*, Milano, Longanesi.

E' una serrata, divertente critica dei costumi della borghesia italiana in questi ultimi dieci anni, in cui si rintracciano i vizi e le ambizioni di una classe che corre verso il precipizio nel più disinvolto dei modi. Non da oggi Leo Longanesi giudica la nostra borghesia: e denunzia, con quei modi spietati che gli sono caratteristici, il suo fatale (volontario) declino. Quante verità in questo vivo libriccino. «La teologia, la filosofia, la storiografia sono vecchie discipline sorpassate: la morale è un peso: soltanto le scienze esatte fervono. Da questa offensiva borghese contro la morale in favore della pratica, vien fuori il più sciocco materialismo, il materialismo infantile dei capitani d'industria, ridotto a poche nozioni utilitarie e igieniche, un materialismo volgare e godereccio già vecchio di cent'anni, da cui nasce il culto dell'inconscio, del caso, del provvisorio». Titoli dei vari capitoli: *I borghesi in gelatina; Il bru-bru; Amore e letteratura; La cultura; La conversazione; Il sentimento; L'automobile; Il riso cattolico; La libertà; Ballata per la nuova borghesia; I piccoli borghesi*: «Non erano, non sono, non saranno i Cadorna, i Badoglio, i Marras i capi dell'esercito italiano; sono le zie, sono le maestre che formano le fanterie e le artiglierie, che insegnano a non fuggire, a morire...».

Edizioncina elegante. Longanesi conosce ottimamente il suo mestiere.

C. M.

CALOGERO DI MINO, *Le storie di Lelo*, Brescia, La Scuola Editrice.

Molteplice è l'attività di Calogero Di Mino, studioso e scrittore siciliano che lavora a Roma da alcuni anni. Ha recentemente pubblicato in «Italia Francescana» alcune interpretazioni dantesche che sono fra le più originali uscite in questi ultimi tempi. Senza deformare il pensiero del divino poeta, lo spiega con le idee correnti nella sua epoca e sulla base di precisi elementi storici. Così ha messo in rilievo, con rara acutezza, l'influenza che san Francesco esercitò nella concezione della «Commedia». A questi studi hanno fatto seguito le «Ballate cassinesi» pubblicate nel decimo anniversario della distruzione della gloriosa abbazia. Più che per la poesia che ricorda Carducci per lo spirito classicheggiante a cui è informata, la raccolta, che pure ha momenti assai emotivi, ci interessa per i riferimenti storici che vi fanno capolino e l'esaltazione di una idea che risorge dalle rovine, una idea eterna che affratella gli uomini in Dio: — Arde la lampa. Un crepitare lene — passa di fronda in fronda, vaga in cielo — tocca le cime, scende per i piani — singhiozza e picchia al cuore degli uomini: — Fratelli pace! Questa luce è il gelo — che la morte rischiara; ma le pene — restano attorte alle catene — Santa è la fiamma che la notte scaccia; più santo il fuoco che in amor le braccia — degli uomini, nel bacio pio, sigilla».

L'ultima fatica di Calogero Di Mino è «La storia di Lelo». Il nostro si è sempre provato nella letteratura infantile in cui credo va ritrovata la vera sua personalità di scrittore con la sua semplicità bonaria e il suo cuore aperto agli affetti più generosi. Nel volumetto, illustrato e curato con eleganza, egli racconta la pietosa storia di un bambino che perde la madre. Nella sua anima ingenua egli le scrive una lettera e la notte la madre gli appare in sogno e gli promette di non abbandonarlo mai. Così s'inizia nel bambino una doppia vita che sarà un conforto e una guida nelle lotte che dovrà affrontare nel mondo. La vicenda, come si vede, è semplicissima, ma è condotta con uno stile limpido e piano adatto alla mentalità dei lettori, a cui è rivolto, è tutta pervasa da un sentimento profondo, da una partecipazione accorata che potremmo chiamare paterna. Pare, infatti, che Calogero Di Mino non scriva ma narri alla sua figlioletta una storia vissuta, trasfigurandola man mano in una favola soffusa di luce celeste.

G. ETNA

G. ROSATO - G. GUARDI, *Antologia dei moderni*, La nuova lirica italiana, Lanciano, Coop. Ed. Tip.

Una premessa di Giuseppe Rosato vale a precisare come i due compilatori di questa antologia non abbiano avuto affatto la presunzione di proporre in veste di giudici, una panoramica della più giovane lirica italiana d'oggi, quanto piuttosto di porgere al lettore medio, disorientato dal pullulare di tante nuove raccolte e raccoltine di versi, una selezione una scelta di voci «che presentino, se non altro, il tentativo almeno di elevarsi ad una modulazione o modellazione compiuta». Null'altro che un «contributo», dunque, alla documentazione di una poesia che è ancora in gestazione. Per evitare pericolose pregiudiziali non si sono qui distinti i poeti «noti» dagli «ignoti» i «vecchi» dai «giovani»: qui forse, a parte le buone intenzioni degli antologisti, è il punto più debole del lavoro che doveva più avvedutamente limitarsi ai «giovanissimi». Se si fa posto (e lasciamo da parte la misura uniforme o quasi delle esemplificazioni), ad un Saba e ad un Ungaretti, quante non saranno le lacune avvertibili in questa antologia il cui stesso titolo è tropo vago, troppo estensivo. E tra i giovani (la generazione fra i trenta e i quaranta) che qualcosa contano, a giudizio della critica più qualificata — da Turoldo a Piazzella, a Luisi, dalla Nobili ad Accrocca, a Baglio per es. — non pochi sono i dimenticati. Per inserirsi sul piano di un positivo contributo storico questa antologia potrebbe utilmente, in una seconda edizione, puntare su un criterio di più rigida selezione, di oculata integrazione — non rinunciando magari al fruttuoso appoggio di alcuni dei più giovani e seri critici — restando però nell'ambito di «contributo alla conoscenza e allo studio della giovanissima poesia, quella che è sorta e si sta svolgendo, per nuove strade, oltre il lavoro della «seconda generazione» ermetica.

ALBERTO FRATTINI

ANTONIO RINALDI, *La notte*, Venezia, Neri Pozza.

Antonio Rinaldi è un delicatissimo poeta. Un poeta che meriterebbe molta attenzione; anche da parte della nostra critica maggiore. Sentite questo *Idillio* (che apre *La Notte*: uno dei più significativi libri di poesia che ho letto dopo la guerra): «Alla proda d'un fosso ove risorte — quasi a un esilio stavano le viole, — tacita e bruna nel raggio del sole — m'eri da poco accanto, o morte... — e tu non sorgi più, creatura stanca, — grave di luce e sul fianco riversa — che vivi al sole, e pare cresca — placida al vento la tua gota stanca». È quest'epigramma dell'*autunno*: «M'ha svegliato il silenzio della notte d'ottobre, — il lampo della falce — della luna allo zenith. — E' passata una voce — sui campi, ma la quiete — ha riassorbito il suono, — sbadiglio che ritorna presto nel sonno, o grido — che subito si tace. — E' rimasta la pace — quasi sciolta, sospesa». Ma molte altre gentilissime modulazioni fanno caro, e degno di memoria, questo libro di Antonio Rinaldi.

CARLO MARTINI

Nuovissima poesia americana e negra, con testo a fronte 1949-1953, Modena, Guanda.

Attento conoscitore e felice traduttore della poesia anglosassone — come attestano le sue precedenti antologie *Poesia americana contemporanea e poesia negra* e *Poesia inglese contemporanea da Thomas Hardy agli Apocalittici* — Carlo Izzo ci offre con questo suo nuovo lavoro una opportuna integrazione della prima antologia poetica americana. Il presente volume corredato con il consueto impegno di accurate notizie bio-bibliografiche e dei più significativi giudizi della critica italiana e straniera sui singoli poeti esempla con materiale del tutto inedito le figure più notevoli di lirici americani, della più giovane generazione — fra i quali ricorderemo Jean Garrigue, James Laughlin, Theodore Roethke, Peter Vierek e la scrittrice negra Gwendelyn Brooks. Tra le altre figure più notevoli Hart Crane (esemplato qui con poesie non ancora tradotte) e i due nuovi maggiori scrittori cattolici d'America, Robert Lowell e Thomas Merton. Assai utili per approfondire la complessa morfologia interiore della poesia americana d'oggi i due scritti qui premessi a scopo introduttivo: dove l'attenzione è volta non solo agli aspetti puramente tecnico-formali del fenomeno poetico ma anche al sostrato profondo da cui esso muove ed ai complessi significati che esso può assumere in rapporto alla dinamica del mondo civile.

ALBERTO FRATTINI

J. HUIZINGA, *L'autunno del Medio Evo*, Firenze, Sansoni.

Della famosa opera dello Huizinga la versione italiana — che qui si ristampa —, di Bernardo Jasink, era già apparsa nel 1940 (successivamente a quella tedesca, francese, inglese, svedese e spagnola). Ma ciò che non importa forse meno, che il poter rileggere nella nostra lingua il capolavoro dell'illustre scrittore e pensatore olandese, è il potersi accostare ad esso grazie all'introduzione che in questo volume gli fa precedere Eugenio Garin.

Il nome è garanzia della giustezza dell'interpretazione che l'opera dello Huizinga può avere oggi, alla luce di tanti eventi storici, e di tante valutazioni di essi, susseguitesi dopo l'apparizione del libro nell'ormai lontano 1919. Il quale libro, attenuato ormai il clamore da esso suscitato grazie alla forma brillante e suggestiva, e allo stesso tempo consolidatisi certi criteri interpretativi del Rinascimento — nella cautela suggerita dalla presente maturità degli studi —, appare al Garin come lo stimolo a uscire da schemi convenzionali e come la documentazione di un'inquietudine caratteristica — purtroppo! — della vecchia Europa, «nell'avere contribuito ad ampliare l'orizzonte della umana consapevolezza, e nell'aver riconquistato all'uomo un frammento di umanità».

G. C. ROSSI

ARRIGO CAPIGATTI, *Canto in tre tempi*, Palermo, Ires.

I tre tempi di questa grossa raccolta d'un centinaio di poesie — recanti ciascuno una data: 1915, 1930 e 1950 — preceduti da una Preghiera e conchiusi da un Epilogo, vorrebbero costituire un poema, in cui nella vita del poeta, liricamente vissuta, si rifletta la storia della Patria. Infatti, ognuna delle tre parti ha inizio da un canto all'Italia, in cui la Patria è rappresentata nel particolare momento storico indicato dalle tre date: la prima guerra mondiale, vittoriosa; il periodo di calma operosa; la ripresa dopo la sconfitta.

Come si può arguire anche dal gusto di questa costruzione esteriore simmetrica, l'A. mostra il suo amore per la tradizione classica.

Anche nella metrica, predilette sono le forme consacrate dall'uso dei migliori poeti della nostra letteratura: dagli stilnovisti al Carducci e al D'Annunzio: dalle terzine al sonetto, alle quartine, alla canzone e alla saffica.

L'A. domina da signore il verso; la sua vena melodica è facile; indulge, qualche volta, a rime troppo comuni.

Eloquenza più che poesia; immagini note, ma ricantate con tono giusto; spesso ricorrono movenze e motivi già conosciuti, abilmente intessuti all'autobiografia; a reminiscenze di momenti vissuti e di passioni sofferte.

Nobile passatempo da umanista raffinato nei segreti della tecnica.

L'edizione, diretta da Mario Olivieri, è elegante.

G. P. SCARLATA

"LA DANTE"

◆ Nel corso di una riunione tenuta dai membri della collettività italiana a *Salonicco* è stato costituito in quella città un Comitato della «Dante». La riunione si è svolta nella ricorrenza della Festa della Repubblica Italiana.

◆ A conclusione delle manifestazioni celebrative della «Giornata della Dante» il Comitato di *Cagliari* ha proceduto alla consegna di libri-premio agli alunni vincitori delle gare promosse dalla «Dante» per le migliori composizioni d'italiano.

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 33 - ROMA, 15 AGOSTO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

LIBERTÀ DELLE ORIGINI

Ammesso come unico criterio legittimo d'indagine il principio che nelle fasi delle origini si debbono postulare come operanti solo i fattori che agiscono nel divenire delle lingue storiche, si prospetta la necessità di una graduazione fenomenologica nella cerchia di tali fattori. Per prima cosa, si dovrà porre da parte l'individuazione funzionale, che promuove e condiziona la nascita del singolo segno, poichè appare come fatto secondario rispetto alla materia su cui opera, alla stessa maniera che è secondario il segno rispetto alla frase, il che è quanto dire rispetto ai contesti, dai quali risulta la sua validità.

Fra i fattori extrafunzionali che concorrono all'atto linguistico, quello estetico, nel senso di una istanza eufonica più o meno dichiarata, è, sembra a noi (diversamente, come si è già detto, giudica B. Croce), secondario ed accessorio rispetto all'impegno, più propriamente tecnico, dell'esprimere. Entro i confini di questo, il problema si acuisce come ricerca del legame fra una situazione di fatto e una manifestazione fonica, attraverso la mediazione del moto di coscienza che a quella si coordina.

La voce articolata oggi a noi appare categoricamente chiamata alla produzione di fonemi ben distinti, la cui individualità è in funzione del compito ad essi proprio di creare, attraverso combinazioni diverse, formule foniche capaci di distinguere, senza possibilità di equivoci e di confusione, saperi diversi l'uno dall'altro. Poichè ciò è in dipendenza del segno particolare, può avanzarsi l'ipotesi che in una fase primordiale la sequenza articolatoria, che accompagna un certo moto di coscienza in relazione a una situazione di fatto, non sia nei suoi elementi così netta e così facilmente scomponibile come lo è nelle lingue storiche (Aristotele distingue il linguaggio umano dalla voce degli animali, nel fatto che esso solo è traducibile in lettere, *eggrámmatos*); e che chiarezza e precisione dell'articolazione siano il frutto di una progressiva conquista, parallela al processo di individuazione funzionale, che lega stabilmente a un complesso fonico il suo significato. Si osservi, tuttavia, che con una simile ipotesi è possibile avanzare solo sino a un certo limite, poichè un minimo di varietà funzionale nella serie acustica è già indispensabile, perchè possa parlarsi di segno e non di segnale. In altre parole, è necessario ammettere *ab initio* nell'uomo una libertà di manifestazioni foniche, in dipendenza di situazioni diverse, e, nello stesso tempo, la possibilità di differenziare internamente la serie fonica, in relazione a un certo decorso rappresentativo di quella particolare situazione. Come si è avuto occasione di dire altre volte, tale libertà è alla base del linguaggio umano, ne costituisce la facoltà, a differenza delle manifestazioni vocali degli animali, le quali sono determinate e fisse come fatti d'istinto. Essa sola ci consente di spiegare, da una parte, la diversità delle lingue e, dall'altra, la possibilità di essere della lingua, la quale si compone di segni fonici diversi l'uno dall'altro per una diversa combinazione di una certa serie di fonemi. Da un punto di vista teorico la libertà linguistica deve essere assunta come assoluta; dal lato fenomenologico è libertà correlativa a un fine; storicamente considerata, è libertà determinata dalla sua concreta storicità.

Il primo punto di vista costituisce un indispensabile presupposto, una inevitabile ipotesi di lavoro, la cui validità si estende a tutte le forme dell'agire umano. Il terzo punto deve essere necessariamente in atto quando si ricerchino le modalità e condizioni della nascita del segno. Il problema di origine nella sua essenzialità è invece di ordine fenomenologico, poichè considera la manifestazione fonica nella sua nuda funzione finalistica di obiettivazione del contenuto della coscienza, in rapporto alla situazione di fatto. La libertà dei movimenti di articolazione, correlativa al moto della coscienza, si trova, attraverso la mediazione di questa, finalisticamente collegata con il reale. Si tratta, dunque, di vedere in quali modi si possa manifestare un tale legame, tenuto conto che esso è del tutto fuori del dominio della causalità.

Infatti, nell'atto linguistico si fanno valere due momenti di libertà teoricamente assoluta: primo, la reazione della coscienza ad una situazione esterna che, comunque, la muova, ha carattere pienamente individuale; secondo, l'estendersi su piano vocale di tale moto ha luogo al di fuori di ogni stabile schema.

Se fra il reale e la manifestazione linguistica la coscienza non si pone con la forza organizzatrice del pensiero operante secondo le sue categorie (ciò sarà richiesto, invece, dalla nascita del segno), ma bensì con la sensazione o l'intuizione in senso largo, il rapporto fra la manifestazione fonica e la situazione non è portato a svilupparsi sul piano dell'astratto (dove solo può nascere il segno come rapporto fra un significante e un significato), ma rimane su un piano di diretta aderenza al concreto; quello della sensazione e dell'intuizione e delle reazioni sensibili, affettive e fantastiche, che con esse sono collegate. Nella fase primordiale di un linguaggio, che ancora non conosca il segno, ma soltanto la frase in rapporto alla situazione di fatto, le modalità di una siffatta aderenza debbono necessariamente ritrovarsi sul piano della sensazione e delle reazioni fantastiche e affettive che essa provoca; ed è in questo piano che si può postulare legittimamente una prima qualifica del reale. Ciò fu veduto con molta chiarezza da Giambattista Vico, il quale, com'è noto, fece precedere le lingue dei popoli, altrimenti da lui chiamate lingue da prosa, dal linguaggio dei poeti: il segno proprio della lingua dei popoli è risultato, secondo il Vico, dalla «contrazione» della frase che è il segno del linguaggio poetico (da qui è nato l'equivoco dell'identità fra lingua ed arte, erroneamente attribuita a quel grande).

Il compito di trovare il legame, di ordine extrafunzionale, che unisce una serie fonica più o meno estesa con una situazione di fatto (meglio, con la sensazione, o complesso di sensazioni, o intuizioni, che il fatto provoca o promuove), è estremamente arduo. Una forma estrema di tale difficoltà possiamo rappresentarci nella posizione di chi volesse riconoscere dalla forma fonica di una frase in lingua sconosciuta il suo significare; cercasse, cioè, di ricavarlo dal timbro delle vocali, dalla natura delle consonanti, dall'accento e simili. Il caso è estremo, tanto da raggiungere i limiti dell'assurdo: infatti nelle lingue storiche è indispensabile, ai fini tecnici dell'esprimere, il nesso fra significante e significato e invece quello fra significante e situazione di fatto è del tutto arbitrario. Invece, in una fase che precede il segno, debbono necessariamente esistere elementi indicativi del rapporto fra la sequenza fonica e il dato ontologico; altrimenti quella si ridurrebbe ad arbitrio e glossolalia. Tuttavia, la scoperta di un siffatto legame è cosa assai ardua, in rapporto ai momenti di libertà, i quali s'inseriscono fra l'evento e la manifestazione fonica, che si accompagna al moto di coscienza da esso provocata.

Non vi può essere dubbio, anche in base al dato linguistico della radice verbale, dominante in modo più o meno esplicito in qualsiasi tipo di lingua, che il reale si presenta alla coscienza in primo luogo come evento e perciò linguisticamente si qualifica come momento attivo. Ciò è in rapporto con la visione dinamica del reale, che è propria della mentalità primitiva e della arcaica, e con il fatto che solo lentamente e con dura fatica l'uomo si è creato le forme del suo conoscere. Fra tutti i dati sensibili, solo quelli a cui si accompagnano fatti acustici vengono a trovarsi nello stesso ordine sensoriale delle manifestazioni vocali. E, invece, il reale si pone come fatto prevalentemente visivo. Il problema della genesi del linguaggio si accentra ovviamente in questa difficoltà del passaggio dall'uno all'altro ordine di fatti: nel simbolo, dove interviene un potere di ordine intellettuale, il passaggio si denunzia senz'altro come fatto convenzionale, solo storicamente necessario; nella frase che precede il simbolo non è possibile ammettere ciò, poichè in essa ancora non opera quel potere di astrazione da cui il segno si crea; e il fatto particolare rimane presente alla coscienza con tutta l'istanza imperiosa del reale.

Prima di considerare da vicino quali siano gli aspetti extrafunzionali, in cui è possibile riconoscere un legame qualsiasi fra il reale e l'espressione, occorrerà ricordare, per ragioni di completezza, che una dottrina, assai autorevolmente rappresentata, nega o riduce al minimo il legame in questione e vede l'origine del segno nell'assunzione a significato di complessi fonici del tutto casuali. In altri termini, il carattere finalistico del linguaggio viene ammesso solo nel momento in cui l'individuazione funzionale eleva a simbolo un materiale fonico in gran parte casuale e arbitrario. Tale teoria è stata avanzata da W. Wundt nel primo volume della sua *Völkerpsychologie*, dedicato al linguaggio. Egli pone la parola nel quadro dei movimenti espressivi, che sono un appannaggio della vita animale, e spiega la fonazione come un semplice risultato di movimenti riflessi degli organi fonatori; tali movimenti sono concepiti come una parte o, se si vuole, una appendice della sensazione medesima: «Se la manifestazione fonica avviene come un semplice moto istintivo, viene a cadere l'ingenua pretesa che essa sia l'imitazione intenzionale di un'impressione sonora oppure il trasferimento intenzionale di un qualsiasi altro stimolo dei sensi in una immagine sonora. Infatti, il rapporto fra il suono e il significato non può essere in nessun modo voluto in precedenza, ma solo nato in via secondaria. Il suono non è stato generato perchè già possedesse una certa affinità con l'impressione oggettiva, ma al contrario esso è divenuto affine all'impressione, perchè il movimento articolatorio da cui scaturiva, comportava necessariamente ciò. In tale maniera siamo ricondotti a quello che per prima cosa produce il suono: il movimento fonatorio degli organi del linguaggio» (*Die Sprache*, 4ª ed., 1921, p. 342).

Come si vede, con tale teoria è negato il carattere funzionale del suono articolato nella sua genesi, perchè viene tolto alla fonazione l'impulso finalistico. Il fine si farebbe valere in un secondo tempo, quando, cioè, un certo complesso fonico viene assunto a simbolo di alcunchè. Una teoria così radicale è certo di gran lunga più plausibile delle solite dottrine onoma-

(continua a pag. 4) **ANTONINO PAGLIARO**

Aspetti dell'autobiografia

L'AUTOBIOGRAFIA IN VERSI

«*Il babbo mio chiamavasi Gaudenzio — L'ava Bibiana...*» Come mai un poeta schietto, quale il Belli, potè comporre cotesto capriccio autobiografico in sciatti versi italiani? Giacchè di questo si tratta: di una mediocre e sommaria versificazione del proprio *curriculum* in un'epistola in terza rima, indirizzata al dirimpettaio professor Carlo Giovanni Villani. «*M'ebbi al mondo una suora e due fratelli — Ma da gran tempo, e buon per lor, son morti — E il mio casato, lo sapete, è Belli...*».

No, è preferibile non continuare, chè le cose volgono al peggio. Rinunziamo a saperne di più, anche se il memorialista ci notifichi sentimenti e connotati personali: «*Vesto in gramaglie ed ho i capelli corti*»; «*Sono un buon diavolaccio, in fin dei conti*»; «*E salvo sempre il debito decoro — non ridon tutti della roba mia*». Il vero Belli è altrove; e, quanto meno, in questa *Mia vita — non terminata*, buttata giù, per l'amico Filippo Ricci, in sciolta, sàpida e avvincente prosa. (Il manoscritto, pubblicato da Livio Jannattoni sulla *Fiera letteraria* del 20 maggio 1951, è custodito dalla Bibl. Naz. V. E. di Roma).

Allora, perchè il Belli ha voluto giuocare (a se stesso, più che al prossimo) quel curioso tiro in terza rima? La risposta al quesito, se non sta proprio in uno dei versi in questione («*Pur mi resta una certa bizzaria*»), può forse trovarsi in un vezzo non raro nel tempo: quello di servire in rima la pietanza memoriale.

Su per giù nell'epoca del Belli, altro autobiografo in rima è Antonio Guadagnoli. Non in terzina, ma in sestine (ben 156), il giocoso poeta aretino si distende, con quel suo tipico gusto di narrare alla carlona e di berteggiare anche a spese di se stesso. E, tuttavia, puntuale, meticoloso resoconto di una parabola terrena, dalla nascita («*Quando la mamma mia mi partorì — Aspettò per l'appunto un venerdì*») all'infanzia («*Ero un monello come tutti gli altri — Con pochissima voglia di studiare*»), all'esperimento ecclesiastico («*Ed ecco che da chierico vestito — Fui posto di dieci anni in seminario*»), al tirocinio nel Foro, alla perdita della sorella, ai primi passi poetici, ai progetti matrimoniali («*Qualcun dicea: Spòsati a una vecchia — Che sia ricca e ti lasci star da bene*»), alla rinunzia al coniugio e alla cattedra, alla morte dei genitori, fino all'insperato possesso di una eredità, atta a pacificare i suoi restanti giorni.

> «*Sia noto a tutti che il Dottor Antonio*
> *Che questi cenni di sua vita stampa*
> *Alla fine or possiede un patrimonio*
> *Da star ben, se ha giudizio, fin che* [*campa...*».

Ghiribizzi, («*Voi che ascoltate in sesta rima il suono — Di questi ghiribizzi...*») quali si addicono all'estro lepido dello scanzonato Dottor Antonio.

Cicalate, ciance, «dicerie» senza pretese, — e senza troppa soggezion dei ricordi e degli uditori. Ma se il Belli, in fondo, s'era limitato a poche terzine, e il Guadagnoli aveva audacemente raggiunto il centinaio e mezzo di sestine, batte ogni precedente, in autobiografia versificata, il «Capitano dei Soprani» Filippo Balatri da Pisa (1676-1756), cantore aulico «del gener misto» presso le Corti di Russia e di Toscana. Stavolta scialiamo in quartine (più di un migliaio), e a contarle verrebbe il fiatone, sia pur nella ridotta edizione allestita dal Vossler per la «Collezione Settecentesca» promossa dal Di Giacomo. (Il manoscritto, col titolo *Frutti del mondo*, è conservato fra i codici italiani della Biblioteca Nazionale di Monaco in Baviera).

Ragguaglio minuto, circostanziato, perfino asfissiante, di viaggi, concerti, incontri, colloqui, dissesti finanziari, lutti, meditazioni sacre e profane, con precise notificazioni di nomi e di cose. Personaggi importanti (Pietro il Grande, Luigi XIV, Massimiliano II, Cosimo de' Medici, etc.) e fatterelli di giornata entrano nella sua filastrocca, e ne escono, con meccanica insipidezza. Gli diremmo, come a lui dicono, «*Basta, pover ragazzo, prendi fiato*», se i versi (del tipo: «*In due anni riesco un buon soprano*», «*Giungo infine del Zar al buon favore*», «*Da Tolon a Marsiglia ce ne andiamo*», «*Giunto al cimbalo dommi a tasteggiare*», etc.) gli costassero una qualche fatica. Allo stesso modo che occupa il tempo «*fra il ricamo, lettura, canto e suono*», il nostro uomo (veramente, «no, un'ominessa», ci correggerebbe egli stesso, avvezzo a sentirsi domandare «se maschio son o femmina») sgomitola le sue prolisse quartine. Del resto, ha avvertito nel Prologo che sarebbe ben sciocco se si scervellasse «*a ricercare i più studiati carmi*»; vuol «*cominciar senza cominciamento — e seguitare in tutta confusione*». Quartina dietro quartina, l'autobiografia si snoda col ritmo monocorde del cantastorie; viaggia, sbadiglia, e solo perde la carica allorchè il nostro «poeta sgiudiziato» è stanco di note, musicali e terrene.

> «*Così vivente scendo in sepoltura*
> *E qui do fine a tutta la mia vita*».

Contemporaneo, all'incirca, del Balatri è ancora un autobiografo in versi: Giuseppe Antonio Fiorotto, del quale dovremo cercare il componimento memoriale fra i manoscritti italiani della *Bibliothèque Nationale* di Parigi.

Al campionario poetico dei memorialisti (che allinea, come s'è visto, saggi di terzine, quartine, sestine) mancava l'ottava: il Fiorotto ce ne fornisce un bel blocco di 73, distribuite nei due canti e mezzo del poema bruscamente interrotto. L'autore descrive la sua origine e vita sino all'anno 1752; ed è in questione, ancora e sempre, l'estro bislacco che di solito ispira codesto genere di canzonieri scanzonati.

> «*Qual pizzicor, che fantasia mi salta,*
> *Che prurito mi viene, e voglia prava?*
> *Che Diavolo mi tenta o pur m'assalta,*
> *Qual insano desire il cuor m'aggrava*
> *Di scriver di me stesso?...*
> *Pur resister non so, nè la ragione*
> *E' potente a frenar l'insan desire...*».

«Si scriva, adunque»; e non si scomodino, neanche stavolta, le Muse severe: «*chè qui non giova il farla da sapiente*». Con stile «ilare», il Fiorotto comincia dal suo giorno natale («*Milleseicento con novantanove — il giorno ventisette di febraro*»), e vien giù a parlare delle sue prime stravaganze, nonchè delle stravaganze del genitore, che, «*passato appena l'anno vedovile*», volle sposare una vecchia arpia, «*brutta, bavosa, sporca ed incivile — trista, bigotta, falsa, infida e ria*», madre d'una sgradevole zitella ai cui intrighi matrimoniali il Giovanni Antonio seppe sfuggire.

(continua a pag. 2) **RODOLFO DE MATTEI**

SIMULACRI E REALTÀ

LOUFOQUE

I francesi con la parola loufoque *designano un genere di umore non facile ad essere definito, ma molto accetto a chi non sa dove travasare la noia sazia e il disgusto famelico.*

Poichè al riso schietto e cordiale sono state chiuse tutte le porte, e il buonumore è considerato molesto e fastidioso, sconveniente nel crescendo funebre dei nostri sentimenti, adulti e ragazzi cercano interesse e distrazione in qualcosa che sostituisca il nemico e appaghi quel bisogno di allegria innato nell'essere pensante, nell'essere cioè che tra l'assoluto e il relativo, l'idea e il reale, è continuamente sbattuto e ha trovato nella risata un utile impacco per le inevitabili ammaccature della vita.

Il genere loufoque *è caratterizzato dall'incoerenza, dallo illogismo che sconvolgono i piani della ragione, la disarticolano, la prostrano, le tagliano la strada con imboscate che la fanno deviare, e, infine, precipitare. La poveretta non può seguire il suo itinerario tra causa ed effetto, deve saltare ponti logici, precipitarsi sulle cime, nuotare nel secco e camminare sulle acque. A vederla procedere diritta per la sua strada, si storce il muso, e si rifiutano le sue leggi, quasi fossero preistòrici resti di un mondo sommerso. Ed è perciò che ogni sberleffo alla ragione, ogni sua caricatura, piace e diletta.*

L'affermarsi del genere loufoque *è indice appunto che con bilance della logica nessuno vuol pensare. Già il termine* loufoque *ha per etimo* fou: *pazzo, folle, mentecatto. Il resto è chiaro.*

Meno chiaro è invece che ai folli piaccia la follia.

I sani di mente, per i pazzi hanno avuto sempre pietà. I pazzi, per i loro compagni di sventura non hanno certo provato moti esilaranti. Dunque è un fatto nuovo questo dei sani che si divertono a tal segno delle imprese degli alienati da volerle imitare per proprio sollazzo. Il bene dell'intelletto capita di perderlo, ma non è mai avvenuto di veder barattato all'incanto codesto bene, come non è mai accaduto di veder ceduto un tocco per un berretto a sonagli.

Il riso non è più il proprio dell'uomo. E peggio per lui! Ma ci sono in questo mondo anche i ragazzi. Essi hanno il diritto di ridere, perchè il riso nell'infanzia è necessario come il crescere. Ma date uno sguardo ai personaggi della stampa per ragazzi. Sul volto di questi personaggi voi potrete scorgere i segni devastanti dell'odio, della crudeltà, della vendetta, del cinismo. Non un tratto che faccia pensare al sorriso. Spavento, angoscia, peripezie sensazionali, quanto se ne vuole, a profusione, ma di tranquille avventure nelle quali si vede il lieto fiorire della intelligenza nelle sue trovate, nelle sue risorse, nelle sue armoniose e raggianti soluzioni, nemmeno l'accenno. Atrofia affettiva ed atrofia intellettuale di mammiferi che sono nell'epoca di transizione tra l'uomo e la scimmia.

E quando vedo che cosa esce dalla matita di certi disegnatori penso che senza notizie particolari di zoologia, per presentimento, essi sono portati a far vivere quella scimmia che è detta urlante.

Scimmie urlanti sono i protagonisti mostruosi di mostruose avventure. Altro che la dignità della persona umana! Negli episodi di banditismo, di rapina, di viltà, di odio, non è raro che l'uomo abbia per socio un gorilla.

Per non trovarci impreparati, cerchiamo di studiare una nuova sociologia, nella quale ci sia la traccia dei rapporti tra l'esangue e saggio poveruomo del passato e il nuovo esemplare del folle urlante.

NAZARENO PADELLARO

SOMMARIO

Letteratura

FERDINANDO PASINI

Si avvicina agli ottant'anni, ha legato il suo nome alle più belle battaglie dell'irredentismo triestino, ha scritto centinaia fra volumi e saggi di critica, storia e filologia; e un Montale — tracciando un eccellente panorama culturale di Trieste nel *Corriere della Sera* del 18 dicembre 1953 — non lo nomina nemmeno. Quanti di questi grandi restano nell'ombra? E quest'ombra non è solo un'ingiustizia verso di loro, ma è un danno per la cultura in genere.

L'irredentismo ha i suoi eroi, i suoi poeti, i suoi storici: Ferdinando Pasini partecipa di tutto questo. L'ingegno sensibilissimo ai problemi del tempo suo, l'indole decisa e diritta, la lunga vita e le circostanze, i dolori e le opere, affidano il meglio della personalità pasiniana alla storia dell'irredentismo.

Ancora studente al Liceo di Trento, ov'era nato il 17 dicembre 1876, Ferdinando citò in un componimento questa frase di Gianrinaldo Carli: «Diveniamo finalmente italiani, per non cessare di essere uomini». Il collegio dei professori, scandalizzato di tanta insolenza, lo condannò a sedici ore di reclusione in cella, nonchè alla nota di *conforme*, la quale escludeva l'esenzione dalle tasse scolastiche.

L'orientamento irredentistico, naturalmente, accese l'anima del giovane lungo i suoi studi universitari, compiuti a Firenze, a Vienna, e ad Innsbruck, e coronati nel 1902 con la laurea in filologia romanza, discussa da Arturo Farinelli su tesi riguardante l'erudito roveretano Clementino Vannetti.

Lo stesso anno, Ferdinando Pasini iniziò la sua carriera d'insegnante medio: a Capodistria, e più tardi a Pola e a Trieste. Nel 1912 ottenne la libera docenza in italiano presso l'Università di Pisa, e — in conseguenza — vari incarichi universitari a Trieste, conclusi con le onoranze tributategli nell'aula magna della Facoltà di Lettere il 18 ottobre 1951. Nè, per altro, le sue battaglie per *L'Università italiana a Trieste* (due volumi così intitolati furono pubblicati dalla «Voce» nel 1910), nè le sue opere critiche ebbero mai grazia presso i giudici di concorsi universitari o i ministri fascisti largitori di cattedre per meriti eccezionali.

La guerra del '15 segnò l'anno cruciale della sua vita. Era morto un suo parente omonimo, e i giornali italiani prodigavano necrologi e pistolettate patriottiche al nostro, gli scritti del quale sembravano conosciutissimi per l'occasione. Il *Corriere della Sera* del 29 dicembre 1915, per mano di Giuseppe Pacchioni, rievocava l'opera italianissima svolta dal Pasini ad Innsbruck, le sue *Lettere aperte al Körber* intorno all'autonomia del Trentino, la sua amicizia con Cesare Battisti, e tanti altri meriti di cui, per mezzo secolo, non s'è vista più traccia nello stesso giornale, ben tenuti in archivio, del resto, per il giorno (che ci auguriamo lontano) in cui si dovranno stampare altri necrologi del Pasini.

Fu specialmente in seguito all'articolo del Pacchioni, che la polizia austriaca deferì il Pasini al tribunale militare. «Si ricordi (furono le prime ed opportune parole intese dal nostro al tribunale) che lei è qui nella condizione degli imputati di Mantova finiti a Belfiore». Questo processo irto di verbali interrogatori provvedimenti, questa odissea da un carcere ad un internamento, da una cella in compagnia del padre di Nazario Sauro alla fortezza di Gollersdorf, da due tentativi di suicidio ad amarezze e trepidazioni innumerevoli, segna la fase eroica e poetica dell'irredentismo pasiniano: l'una, non certo così fulgente come quella di Cesare Battisti: l'altra, palpitante nel *Diario di un sepolto vivo* (1915-1918), pubblicato nel 1921 e ristampato nel '33. Chi legga questo *Diario* con senso storico umano e letterario insieme, non può non riportarsi ad un secolo indietro, e legarlo idealmente — non ostante l'enorme distanza tra la fortuna dei due libri e la disposizione spirituale dei due autori — con *Le mie prigioni* del Pellico.

Una delle pagine più toccanti del *Diario* riguarda la dolorosa decisione di far bruciare, in casa, tutti i manoscritti, allo scopo di sottrarre qualche carta compromettente alle perquisizioni austriache: vent'anni di lavoro in un mucchio di cenere. Si trattava della monografia su *Clementino Vannetti*, d'un corso di lezioni su *Giovanni Prati e Filippo Zamboni*, di circa 400 cartelle sul *Ritmo nella letteratura*, ecc. Le idee di quest'ultimo saggio, ribadite in molti altri scritti posteriori, costituiscono quel sostrato teorico che — anche se discutibile in sede filosofica — organizza e irrobustisce l'esercizio critico, il quale — altrimenti — non sarebbe (e cos'è difatti nei critici filosoficamente refrattari?) che un continuo svariare impressionistico. Il fenomeno dell'azione e della reazione, del lavoro e del riposo, della veglia e del sonno, ecc., che il Pasini chiama «legge del ritmo», ha certamente una sostanza di verità; ma la sua applicazione ai fatti letterari (come classicismo e romanticismo, arte dotta e arte popolare, pessimismo e ottimismo, realismo e idealismo, ecc.) costringe ad atteggiamenti sociologici e deterministici, e magari a sforzature di schemi. Ogni binario limita, ma assicura un indirizzo alla vettura: tali, i rapporti fra la teoria del ritmo e la critica letteraria di Ferdinando Pasini.

Della sua insoddisfazione della pura e semplice critica in atto sono anche segni gli studi *Sulla tecnica del verso dantesco* (1899), *Metrica archeologica* (1910), *Idioma e parola* (1948); dove la riflessione sui fenomeni metrici o verbali rivela un'indole sensibilissima a quei valori tecnici, morali, nazionali e ideologici in genere, che la contemporanea ventata estetica non teneva in gran conto.

Non sempre, s'intende, le riflessioni d'indole generale, che precedono o s'intrecciano alle indagini critiche del Pasini, ci persuadono. Che l'Italia sia la predestinata conciliatrice fra l'Oriente e l'Occidente (*Le conclusioni dell'Eneide*, 1930); che la natura, la storia e il destino abbiano assegnato a Trieste la «funzione di crogiuolo delle nazioni» (*Italo Svevo*, 1929); che «i grandi genii italiani» come «tutti caratteri di fede» dia luogo a un «assioma», pressochè simile all'«ammonimento latino, ed eterno, della *misura*» (*D'Annunzio e Pirandello*, 1931); sono affermazioni indubbiamente discutibili, ma non per questo oziose o incolori. La loro ragion d'essere, soltanto, va spostata dal terreno logico a quello sentimentale, dal Pasini critico al Pasini irredentista e moralista.

Scrive della *Divina Commedia* il Pasini: «Tanta è la simmetria che nessun pilone potrebb'esserne rimosso senza far crollare tutto l'insieme» (*La sconfitta di Satana*, 1945): altro che l'edera crociana! L'unità spirituale non vieta le distinzioni fra i particolari, ma non va mai perduta di vista quando si voglia capire veramente, quali che siano le distanze, un Dante come un Pasini. Ecco perchè i principi di quest'ultimo, non ostante la loro fragilità teorica, si disciolgono in analisi penetranti e commosse, e insieme con queste riconducono all'accento centrale, patriottico, dell'autore.

Questo accento spiega la preferenza per problemi e figure delle terre di confine (Clementino Vannetti; Gianrinaldo Carli; Filippo Zamboni; Giovanni Prati; Cesare Battisti; Italo Svevo; Ermanno Vièzzoli; *Tommaseo e Rosmini*, 1904; *Mondo letterario triestino d'anteguerra*, 1930; *Ufficio della letteratura in terra di confine*, 1932; *Trento*, 1934; *Dante e la Venezia Giulia*, 1949; *Silvio Benco*, 1949), del Risorgimento e dell'Ottocento in genere (Monti; Leopardi; Garibaldi; Mameli; Carducci; Pascoli; ancora *Carducci e Pascoli poeti dell'irredentismo*, 1948), dell'età contemporanea (*Gabriele D'Annunzio*, 1925; *Luigi Pirandello*, 1927; *Luigi Valli poeta*, 1933; attente, numerose, affettuose recensioni).

E spiega la maggior felicità di quegli scritti, in cui l'ansia moralistica e patriottica non deve sforzare l'interpretazione di certi fenomeni o personalità letterarie, ma può spiegarsi con sufficiente rispondenza oggettiva. Innanzi a un Prati, per esempio, sarà vano sperare che il Pasini osservi quel poeta nella sua interezza e soprattutto nei suoi limiti. Un suo *Elogio* del 1923 ci dà quasi la chiave dell'*animus* pasiniano: «Fare l'elogio di Giovanni Prati è fare l'elogio del Trentino; fare l'elogio del Trentino è fare l'elogio dell'Italia». Altro discorso sul Prati per il cinquantenario della morte (1934) celebra, soprattutto, l'elegia per *I morti di Novara* e conclude con la definizione del Prati come «Tirteo del Risorgimento italiano».

Tale disposizione patriottica determina la superiorità della monografia dannunziana su quella pirandelliana, i due libri di maggiore impegno critico del Pasini. Il D'Annunzio si addice al nostro critico non solo come eroe, ma anche come artista ben più legato alla tradizione letteraria, di quanto non sia il Pirandello. Gli elementi essenziali della sua personalità sono, per il Pasini, la tendenza alla classicità pagana, la sensualità, e l'individualismo. Ma quest'ultimo non esclude l'umanità del D'Annunzio. E' vero ch'egli non ha moltiplicato «se stesso negl'infiniti aspetti dell'universo», come invece s'è fatto da Omero a Manzoni, ma ha semplificato la pluralità nel proprio io, «negli aspetti di se stesso, necessariamente minori di numero e meno ricchi di varietà». E in questo suo anelare a un ideale squisitamente estetico, è giunto all'ideale etico, a quella conciliazione ellenica fra bontà e bellezza, che il D'Annunzio rivive in alcune parole di *Per l'Italia degli Italiani*, dal Pasini additate trionfalmente sul finire del volume: «le belle idee della bontà e le buone idee della salvezza».

Come il D'Annunzio passa dall'ideale estetico a quello etico, così il Pirandello pasiniano passa dal pessimismo all'ottimismo: «il suo relativismo, dimostrandoci l'impossibilità d'incontrarsi tutti quanti nel riconoscimento della verità assoluta, ammonendoci che non possiamo accostarci ad essa se non approssimativamente, e che tutti siamo partecipi dello spirito universale ma *ciascuno a suo modo* (cioè — per l'appunto — solo in parte), ci predispone alla tolleranza, al compatimento, alla pietà...». Lo sviluppo di questa tesi appare un po' artificioso, nè le singole opere (eccezion fatta per *Pensaci, Giacomino!* e qualche altro dramma) sono affrontate con adeguate analisi e discriminazioni fra la loro sostanza concettuale e la concretezza artistica.

D'Annunzio e Pirandello continuano ad imporsi all'attenzione del nostro, che li avvicina senz'altro nello scritto — sopra ricordato — del 1931. In essi egli addita gli unici letterati italiani («per ora»!) di fama e di carattere internazionale. Entrambi — pur prendendo le mosse da un estremo romanticismo, e divenendo l'uno «il poeta dell'intemperanza nel campo dei sensi» e l'altro «il poeta dell'intemperanza nel campo del pensiero» — non hanno potuto «sopprimere completamente l'anelito all'Assoluto», a quella religiosità e misura che son proprie del genio latino. Nella conferenza del 1937 sulla *Eredità ideale di Pirandello*, vedremo meglio chiarito questo anelito pirandelliano, attraverso l'esame dei tre miti di *Lazzaro*, *La nuova Colonia* e *I giganti della montagna*, rivolti ai tre cardini della vita: la religione, la morale, e l'arte.

I valori ideali, come si vede, attirano l'interesse del Pasini più di quelli estetici. E lo attirano tanto, ch'egli finisce col sopravvalutarli a danno dell'aspetto o degli aspetti più centrali d'un D'Annunzio o d'un Pirandello (nei quali, per esempio, il decadentismo e il pessimismo restano più tenaci di quanto non sembri attraverso i libri pasiniani), o col confonderli con schemi antistorici, sì da ricadere nella lagnanza romantico-risorgimentale sulla «deplorevole decadenza politico-religiosa cui ci si era lasciati andare fra il secolo XV e il XVI» (*Giovanni Prati*, 1934).

Di cotesto contenutismo il Pasini si difende — però confermandolo — all'inizio del suo *Pascoli maggiore* (due volumi del 1944): «Io non voglio minimamente deprezzare i valori estetici. Ma voglio dire che a noi debbon essere più cari *quei* valori estetici, che si trovano accoppiati, fusi, arricchiti con altri valori» ecc. Rispettiamo la preferenza: ma l'indagine, allora, dovrebbe battere sul grado più o meno raggiunto di quell'accoppiamento, che può essere fusione ma può anche essere giustapposizione, non sugli «altri valori» ideologicamente considerati: nel primo caso, rimarremmo sul piano della critica letteraria, nel secondo, si slitta inevitabilmente nel moralismo o nella storia della cultura.

L'indole moralistica del Pasini, dopo il relativo equilibrio del *D'Annunzio*, tende manifestamente a prevalere sull'impegno rigorosamente critico, e prevale senza residui nel *Pascoli maggiore*, che sarebbe poi il Pascoli dei *Carmina*. «Rileggete (si legge a proposito di *Paedagogium*) *I due fanciulli*, per non perdere occasione di fare un diretto raffronto tra il Pascoli poeta italiano e il Pascoli poeta latino. Sarà evidente a tutti la superiorità del poeta latino (che ho tante volte affermata, senza addurre le prove)»... Ecco una parentesi significativa — direi quasi — dell'insofferenza dell'ultimo Pasini per questioni di stretta critica letteraria, e una conferma della sua vocazione moralistica.

La tirannia dei generi — e in questo caso della critica letteraria — non c'induca a svalutare gran parte degli scritti di Ferdinando Pasini sol perchè i poeti sono più lo spunto che l'oggetto del suo discorso. Irredentista come uomo d'azione, egli non può non essere un moralista come scrittore, non può non cercare — nel mondo della cultura che gli è più familiare: quello letterario — la conferma e l'incitamento ai suoi ideali morali e civili. Filosofia e critica non sono, non possono essere ignote al suo acuto ingegno e al suo abito di studioso; ma nel suo cuore non sta scritto *poesia*, sta scritto *Trento e Trieste*.

GINO RAYA

FERDINANDO PASINI

L. BIANCHI BARRIVIERA - Paesaggio

BIBLIOGRAFIA

L'Università italiana a Trieste, Firenze, Quaderni della Voce, voll. 2, 1910. Seguono numerose pubblicazioni sullo stesso argomento, ricordate nel saggio: *La storia della lotta per l'Università di Trieste*, «La Porta Orientale», Trieste, sett.-dic. 1938.

Come fui sepolto vivo, con prefazione di Arturo Farinelli, Bologna, Cappelli, 1921; 2ª ed., *Diario di un sepolto vivo* (1915-1918), Milano, Mondadori, 1933.

Per l'annessione della Venezia Tridentina al Regno d'Italia, orazione ufficiale, a cura del Municipio di Trento, 1921.

Quando non si poteva parlare... ed altri discorsi, Trieste, Trani, 1922.

Per la storia dell'irredentismo trentino, «Studi Trentini», V, 1; Trento, 1924.

Gabriele D'Annunzio, Roma, Stock, 1925. Altra monografia dallo stesso titolo apparve per la collezione *I prefascisti*, Roma, «Augustea», 1928.

Luigi Pirandello (come mi pare), Trieste, Calvi, 1927.

Tutto il pessimismo leopardiano, Annuario del Liceo Scientifico «Oberdan», Trieste, 1928.

Italo Svevo (1961-1928), con due lettere inedite il Paul Heyse, Annuali della R. Università degli studi econ. e comm. di Trieste, vol. I, fasc. 1, 1929.

Romanticismo latino, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», serie IV, vol. IX, Rovereto, 1929.

Le conclusioni dell'Eneide, commemorazione pubbl. a cura del Municipio di Trento, 1930.

L'Italia davanti a Garibaldi, commemorazione per il I cinquantenario della morte, Trieste, 1932 (estr. dall'Annuario 1931-32 della R. Univers. d. Studi econ. e comm. di Trieste).

Ufficio della letteratura in terra di confine, «La Porta Orientale», Trieste, dic. 1932.

Luigi Valli poeta, «Annali d. R. Univ. di Trieste», 1933.

Ludovico Ariosto e l'epoca nostra, «Annali della R. Univ. di Trieste», 1934.

Giovanni Prati, miscellanea pratiana a cura del R. Liceo «G. Prati» ecc., Trento, 1934.

Trento, Firenze, «Nemi», 1934 (coll. «Visioni spirituali d'Italia»).

Potenza lirica di Giovanni Prati, «Annali della R. Università di Trieste», vol. VII, 1935.

Pirandello nell'arte e nella vita, Padova, «La parola nel mondo», 1937 (contiene due conferenze: *D'Annunzio e Pirandello*, del 1930; ed *Eredità ideale di Pirandello*, del 1937).

Umorismo leopardiano - I «Paralipòmeni», «Annali della R. Università di Trieste», 1938.

Essenza dell'irredentismo, estr. dalla «Rivista Dalmatica», Zara, 1939.

Gabriele D'Annunzio e l'irredentismo, estr. da «Studi trentini di scienze storiche», 1939, fasc. 1-2.

L'idea del ritmo nel Leopardi, Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1942-43, tomo CII, parte II, Venezia, Ferrari, 1943.

Il Pascoli maggiore, Trieste, Cozzi, 1944, voll. 2 (serie I e serie II).

La sconfitta di Satana, Commenti danteschi, Serie I, Inferno: canti I-XI, Trieste, Trani, 1945.

Idioma e parola, Problemi di ieri, oggi, domani, Torino, Edizioni Palatine, 1948.

Gianrinaldo Carli di Capodistria, «La Porta Orientale», a. XXI, n. 3-4; 1951.

SCRITTI SU PASINI

Giuliano Donati-Petteni, *Colloqui e profili*, Bologna, Zanichelli, 1925.

Gino Raya; *F. P.* «Il regime fascista», Cremona, 9 nov. 1930.

Armando Zamboni, *Scrittori nostri*, Reggio Emilia, «Poesia d'Italia», 1931.

Luigi Tonelli, «*L'Italia che scrive*», 8 sett. 1934.

Resoconti delle onoranze del 18 ottobre 1952:

Luigi Russo, *La critica letteraria contemporanea*, vol. I, Bari, Laterza, 1942.

Giornale di Trieste, 19 ott. 1952; *Le ultime notizie*, Trieste, 21 ott. 1952 («Cronaca in foto»); ecc.

Attilio Gentile, *Un tenace propugnatore della Università di Trieste - F. P.*, «Giornale di Trieste», 18 dic. 1952.

Rino Alessi, *Le vicende della lotta per l'Università italiana a Trieste*, «Giornale di Trieste», 11 e 12 maggio 1954.

Aspetti dell'autobiografia

L'AUTOBIOGRAFIA IN VERSI

(continua da pag. 1)

«*Aveva una figliuola da marito*
Che nella schiena sembrava un delfino;
E mi offerì più volte un tal partito,
Credendo ch'io fossi un babuino...».

Bagattelle, sollazzi, spassi. Che l'autobiografia in versi sia appannaggio degli scrittori «spiritosi»? Verrebbe fatto di pensarlo, rammentando l'ulteriore esempio di Giulio Cesare Croce:

«*Del mille e cinquecento col cinquanta*
Al mondo io venni il dì di Carnevale
Quando più d'esser pazzo ognun si [*canta...*».
E perch'era giornata gioviale
Parve che un punto tal mi s'attaccasse
Alquanto di quell'ombra...».

(Ha l'aria, l'autor del *Bertoldo*, di vendicarsi, nel suo lungo racconto in 130 terzine, del suo destinaccio; giovinezza ingaglioffita, la sua, e vita esclusa da ogni buona società — col godersi le libertà degli irregolari: «*Io dico pane al pane e pero al pero — e vado schiettamente alla carlona*»; sì da poter concludere:

«*E s'io non son di quei perfetti e rari*
che possa star co' più famosi a desco
so almen che i versi miei son schietti [*e chiari*
e non mi parto mai dal dir burlesco».

Ma ecco che, d'altra parte, esiste pure il contributo degli autori «seri». Ecco l'autobiografia, in 376 versi latini, di uno scrittore ben altrimenti grave, e diciamo pure arcigno e ferrigno, Tommaso Hobbes. Il quale, a ottantaquattro anni, (morrà ai novantuno), stanco delle polemiche sollevate dal suo *Leviathan*, può abbandonarsi al piacere della metrica classica (a 87 anni traduce interamente dal greco l'*Iliade* e l'*Odissea*) e diventar, con la sua *Vita carmine expressa*, memorialista.

«*Octoginta ego iam complexi et quat-* [*tuor annos*
Poene acta est vitae fabula longe meae».

Ed ecco, poi, i 2832 endecasillabi sciolti del *Poema autobiografico*, in ventinove canti, scritto a Caprera, nel '62, da Garibaldi.

«*Cara memoria di compagni, a voi*
Mi collega la mente...».

☆

Giacomo Leopardi, allorchè si trovò ad ascoltare il Guadagnoli, che, all'Accademia dei «Lunatici» in Pisa, presso Madama Manson, declamava le sue burlesche sestine autobiografiche, «accompagnando il ridicolo dello stile e del soggetto con quello dei gesti e della recitazione», allibì, desolato. Ce ne fa fede lo *Zibaldone*, in data 3 dicembre 1828: «Sentimento doloroso che io provo in casi simili, vedendo un uomo giovane, ponendo in burla se stesso, la propria gioventù, le proprie sventure, e dandosi come in ispettacolo e in oggetto di riso, rinunziare ad ogni cara speranza, al pensiero d'ispirar qualche cosa nell'animo delle donne;... genere di disperazione de' più tristi a vedersi...».

E' da credere che maggiormente dispiacque al Leopardi — a parte l'autolesionismo del lunatico declamatore — veder sacrificata all'Autobiografia la Poesia. Manco a farlo apposta, in tutti i casi citati, chi ci va di mezzo, malgrado i versi, e anzi per colpa dei versi, è l'afflato poetico. Il memorialista ha voluto servire troppo la cronistoria e la metrica: la Poesia si è subito ritirata, divenuta estranea alla faccenda.

Occorre proprio dire che, presso i veri poeti, l'autobiografia non reclama, e anzi schiva, gli obblighi esterni del ragguaglio puntuale e oratorio? Che essa preferisce affiorare e dissimularsi in occasioni meno programmate, liberarsi nell'incontenibile confessione dell'animo, e più vivamente effondersi nella commossa, e non motteggiatrice, nostalgia delle ore perdute? Nei veri poeti, la poesia è, di per se stessa, autobiografia, beninteso poetica. Con le rimembranze è difficile scherzare, oppure è facile scherzare, ma a patto di non poetare: (Ben altrimenti accorate, le sestine che a Carlo Bini suggerisce, con la struggente evocazione del passato, — «*Come nudo sepolcro s'innalza — nella mente deserta il Passato*» — l'«Anniversario della nascita».

«*O miei giovani giorni, potete*
rimontar la corrente? Venite...».

Quel Luigi d'Isengard, «*un po' matto, un po' savio, un po' poeta*», qual si definisce (fu militare, africanista, sacerdote), che tracciò di sè, con l'animo e lo stile dei «lunatici», un sonetto autobiografico («*Diciott'anni in famiglia: Bersagliere — Cinqu'anni: un anno dal Tirolo a Creta..*»), vi pose come epigrafe una banaluccia variante dantesca: «O mente che scrivesti ciò ch'io vidi — Qui si parrà la tua *debilitade*». E mai epigrafe fu, per il genere in questione, più esatta.

RODOLFO DE MATTEI

PRETESTO PER SPAGNOLETTI

Anni fa Giacinto Spagnoletti non dette certo buona prova di sè col romanzo « Tenerezza », pubblicato nel '46 dopo un libretto di versi e due saggi, su Sbarbaro e Serra. Nell'intrico dei casi da lui narrati, non seppe cogliere alcun punto vivo, illudendosi dell'efficacia di frammentarie percezioni e lavorando a vuoto. Oltretutto in lui il narratore non aveva saputo liberarsi dal lettore difficile che egli era, e benchè la schedina editoriale parlasse di romanzo allucinato e psicanalitico, dovè presto convincersi egli stesso che l'intramatura psicologica era soffocata alle origini, e che la trama appunto, da tragedia antica e da complesso edipico, era inaccettabile, per l'inadeguatezza con cui eran risolti i problemi psicologici del protagonista, e ambiziosa e forzata. E del resto si pensi che, se lo scrittore non aveva ancora trent'anni, il libro appariva scritto tra i venti e i ventiquattro, sforzo generosissimo per il suo autore seppure, in ogni caso, una notevole esperienza, di cui Spagnoletti s'è giovato mentre andava scrivendo tra una critica e l'altra questo suo nuovo libro di narrativa che è del '48.

Si diceva, lettore difficile. E certo non facile scrittore. Facili, non so chi disse, non si è mai quando si comincia, e si porta una forte promessa. Chissà poi perchè. Ma Spagnoletti che posto occuperà un giorno nella storia delle difficoltà create? I fatti son questi: Spagnoletti è un uomo di gusto, è un attento critico e man mano che il suo campo d'osservazione s'è arricchito la sua prontezza di scrittore s'è fatta più viva e sottile. Fra un volume di saggi e una raccolta di poesie (son di questo anno i *Pretesti di vita letteraria*, ove già le sue ricapitolazioni sono altrettante risoluzioni felici del suo spirito dovizioso e i suoi « profili » e ritratti — si guardino quello di Govoni e Bartolini — paiono trasfigurazioni di giudizi lungamente lavorati; e dell'altr'anno le sue liriche — scritte dal '39 al '52, e dedicate al padre suo —, ove molto è detto per immagini e illuminazioni istantanee e il pensiero vi è come sognato: voci rare, ricantate in pianissimi modi, consumati più che non si potrebbe, tra un massimo di rapimento e un massimo di distensione, ma sempre con una inclinazione a consegnar la propria tristezza e malinconia in parole e accenti che si commuovono nei ricordi, in un mare di sensazioni): fra saggi e poesie, si voleva dire che egli si dimostra avanti tutto scrittore, giudichi o narri o descriva. Non che, in definitiva, il lavoro dell'arte abbia raggiunto in certe pagine il segno. Ma in Spagnoletti c'è altro, il bisogno di scrivere, un annotare continuo, inquieto, insomma di soverchia minuzia, e anche una sua particolarissima sensibilità, una civetteria tutta letteraria e antica che sa spogliarsi all'occorrenza della meccanica del parlare difficile. Così, se in *Tenerezza* l'invenzione si consuma di pagina in pagina in avventure senza novità, e da capriccio libresco, nel nuovo romanzo (*Le orecchie del diavolo*, Firenze, Sansoni) il motivo centrale per sè non sarà nè nuovo nè vivo, ma la cornice compensa la poca vivacità del quadro, una cornice di fatti comunissimi dei quali peraltro si vede che lo scrittore ha esperienza sicura e gli piace di raccontarli. Un mondo, bisogna dire, scrutato a fondo, e prima sofferto con pena grande e espresso con linguaggio scabro ma profondamente umano. E dove sarà allora il difficile di Spagnoletti? Forse (si dovrà dire anche per lui) nella sua macerata esperienza di osservatore attentissimo, forse nella decisione del suo linguaggio di critico, nella maniera della sua prosa ov'è talora una rete di intenzioni che meraviglia in uno scrittore che per tanti aspetti è rigoroso e aperto e che nei saggi letterari tiene così al sodo? Potrà darsi.

Ed ora, che cosa è di questo romanzo che più ricordiamo? Non certo l'intenzione, che è comune, ma, vorrei dire la *rappresentazione* di quest'invenzione, ben costrutta, varia, fatta di minute realtà, ove i personaggi, anche quelli appena intravisti, son disegnati con cautela, quasi lo scrittore abbia voluto cercare raffronti nella prospettiva della memoria, e si muovono tra fatti grandi e piccini nel tenue realismo di alcuni particolari tradotti qui in un lavorio di scrittura che è tutto un gusto alla riflessione, e un rigor di stile che è sempre stato buona scuola per chi scrive. Ancora, Spagnoletti ha saputo presentarci un ambiente, e gli avvenimenti che vi son collegati, con pagine leggere, affettuose e pulite, dietro il richiamo di immagini, di paesi, di sentimenti a lui familiari. E badate che non è solo qui che realtà, e parola, hanno il caldo dell'anima. Ma anche in certe tonalità descrittive a mezz'aria amorosamente pre-

(continua a pag. 4)

RENZO FRATTAROLO

STENO CECCONI - Paesaggio (1954)

L' ETICA DELL' ABITUDINE E LA RETTORICA DELL' ECCEZIONALE

IL SENSO DEL "QUOTIDIANO"

II.

La sostituzione dell'io all'idea (a parte la posizione estrema precedentemente accennata, a cui per la sua logica interna è spinta l'etica dell'eccezionale) è sempre una minaccia presente in ogni forma di eroismo, così forte è nell'uomo la tentazione di distinguersi e di assolutizzarsi. Essa denunzia la tendenza della volontà ad emergere e ad autoporsi servendosi di un'idea o di un ideale che della sua potenza diventa strumento e non fine. È l'etica dei « grandi gesti » e delle « grandi azioni », senza grandi sentimenti, per cui l'uomo è capace di tutto, tranne di qualcosa che valga moralmente. E' l'eroismo omicida degli uomini che « vivono e muoiono per un'idea » e non sanno nè soffrire nè gioire, nè vivere e nè morire per vero amore verso qualcuno. « Giocare all'eroe » è una delle più irresistibili seduzioni dell'uomo ed ha sempre avuto un gran numero di seguaci e di esaltatori. La rettorica dell'eroismo ha insanguinato la storia dell'umanità: in ogni tempo l'eroico ha smisurato nell'eccezionale, sia esso il singolo (il guerriero, il politico, il « genio » ecc.), sia esso il collettivo (la nazione, la razza privilegiata, un'ideologia, un partito, una setta ecc.), fatti idoli da adorare. Ma nessun'epoca quanto la nostra ha forse tanto sofferto a causa delle « grandi azioni » e dei « gesti eroici »; nessuna è stata tanto straziata dalla rettorica dell'eroismo, esaltatrice della pazzia « tecnica » e micidiale dell'« unico » e dello sterminio collettivo dei molti; nessuna è stata tanto disumana per la mancanza di umili e di semplici di gran cuore e di grandi sentimenti. Sotto ogni « grande azione » c'è una catasta di morti, spesso innocenti, uccisi solo perchè un « eroe », un « capo », un « condottiero » compisse una « grande azione », un « gran gesto », naturalmente per l'ideale, per la libertà, per la patria, per il bene dell'umanità ecc.

Sono le piccole azioni, le non appariscenti, quelle che esprimono grandi sentimenti; e sono esse le azioni veramente grandi. Magari appaiono meschine e ridicole e il volgo le deride, ma beneficano e non uccidono. La loro grandezza spesso passa in silenzio, inavvertita; e perciò più grande è la loro umanità delusa ed apparentemente sconfitta.

Dell'etica dell'eccezionale e della rettorica dell'eroismo è efficace e provvidenziale correttivo non la pigrizia dell'abitudine e del conformismo (verso cui quasi sempre si tende per reazione o per stanchezza), che è ancora un'etica della posizione dell'io od egoista, sia pure al livello inferiore del « quieto vivere » e del mediocre e biologico « benessere materiale », ma il recupero del senso dei limiti della nostra natura, che è sì ricca di umanità spontanea, anche se dimessa e modesta. Si tratta di riconquistare, direi, il gusto delle cose umili, delle piccole cose nella loro naturalezza e senza trasformarle rettoricamente in grandi gesti; il senso dei nostri bisogni più elementari (del mangiare, del dormire, ecc.), dei nostri legami sociali nella loro schiettezza (del lavoro, della famiglia, dell'amicizia ecc.) con slancio di partecipazione e non per accettazione passiva; il gusto del *quotidiano*, di quel che ogni giorno ci abbisogna, che ci viene incontro per sostenerci, aiutarci, che ogni giorno è nostro, sempre lo stesso e sempre nuovo, riconquistato con la schiettezza, l'umiltà, la poesia, direi, con cui nella Preghiera è detto: « dacci oggi il nostro pane quotidiano ». Diverso è il *giornaliero*, cioè quel che meccanicamente si ripete tutti i giorni, per abitudine, che si fa di malavoglia, quasi qualcosa che viene imposto da una necessità o dalla consuetudine. Il lavoro (come la convivenza in famiglia, ecc.) diventa « giornaliero » quando cessa di essere « quotidiano », cioè quando non lo sentiamo più venirci incontro ogni mattina per soddisfare un nostro intimo bisogno, ma quando ci pesa come una necessità, si ripete per abitudine e senza partecipazione. La nostra giornata è veramente nostra solo in quei momenti felici in cui il giornaliero è riscattato nel quotidiano: allora ci liberiamo dalla rettorica dell'abitudine e da quella dell'eccezionale, da due modi opposti di vivere parodiando la vita. Nel momento stesso che acquistiamo coscienza di questa nostra umanità profonda, ci convinciamo che ci si addice, che, se non comporta grandi gesti, esprime, in compenso, pudica ed umile, grandi sentimenti, che nulla hanno di spettacolare, restii come sono ad « apparire ». Vi è una « verginalità » dello spirito che ha tanta « originalità » e potenza creativa da penetrare, senza gesti eroici, al di là di ogni abitudine e di ogni spessore ed opacità di conformismi esteriori, al punto di trovare la forza intatta ed immacolata di guardare le cose come se si vedessero per la prima volta. E' il senso dell'amore, il senso del quotidiano (la quotidianità è amore): vedere il già visto sempre con occhio nuovo ed arricchirlo, arricchendosi, di nuovi sensi, insospettati, di scoprirlo nella pienezza del suo essere o della sua verità. Non si dimentichi che il più elementare dei sentimenti umani, come l'infima e la più semplice delle cose, contengono sensi e significazioni infinite. Non la ripetizione giornaliera, ma la *presenza quotidiana*: l'oggi rivela un senso nuovo di ciò che tante volte è stato visto e che domani ancora sarà riscoperto in una significazione che ci era sfuggita. L'infinito ci avvolge, un'immagine d'infinito è in tutte le cose ed in noi e nell'infinito ci scopriamo e ci riscopriamo sempre: è la fatica gioiosa dell'occhio d'amore. Il senso del quotidiano è la conquista dell'essere e della verità di noi e delle cose. La ripetizione stanca o il gesto eroico è la perdita di tanta ricchezza spontanea ed umana: l'uomo per ritrovarsi deve rompere l'incantesimo della rettorica. Basta un solo attimo al giorno, per ridarci ogni giorno freschezza e verginalità spirituali. Si tratta di non « evadere » dall'uomo, dai limiti dell'uomo: le due opposte rettoriche dell'abitudine e dell'eccezionale sono due forme di evasione, una « al di sopra » e l'altra « al di sotto » dell'uomo e dunque l'una e l'altra la perdita della norma o dell'ordine umano. Il compito dell'uomo è eccezionale, ma non lo è nella misura in cui egli può realizzarlo, in quanto ogni misura umana è limitata rispetto al compito da realizzare. Ma appunto per questo, purchè il fine ultimo resti l'attuazione integrale dell'ordine umano, anche le cose più umili possono essere espressioni di sublime bontà. Proprio attraverso la quotidianità, una corrente di vita spirituale nuova penetra le regioni più profonde dell'essere nostro ed altrui, rompe la crosta della *routine* e dell'eccezionale e riallaccia il filo della vita alla sua essenzialità; riporta lo spirito alle sue sorgenti e trasforma la caricatura dell'uomo-eroe e il ritmo meccanico dei giorni ripetuti in un canto ed in una musica « quotidiane », sempre nuovi e sempre rinnovati. Questa verginalità dello spirito, che è riconquista dell'autentica libertà umana, trasforma le acque stagnanti e limacciose dell'esistenza « giornaliera » nel vino genuino e festoso della « quotidianità » spirituale. Non si tratta di uscire da noi, di evadere dall'uomo, ma soltanto di sapervi restare. E' questo il vero eroismo. La morale è normatività (come lo è ogni altra forma di attività spirituale) e perciò essa riconosce per eroico solo l'eroismo di chi sa vivere restando nella norma, cioè di chi sa essere uomo secondo tutta l'umanità che gli compete: nulla di più, nulla di meno. Eroe morale è colui la cui moralità (vita) adegua tutta la morale (la norma).

E' evidente come tutte le rettoriche a cui abbiamo accennato (ed altre ancora) con lo scopo di sgombrare il terreno di quel che ha solo l'apparenza della moralità, abbiano un aspetto positivo, rivelino un'esigenza o una dimensione della vita umana così complessa e polivalente. Se le richiamiamo alla mente, esse denunziano rispettivamente, in ogni uomo, il senso del bene e il senso del male, la sua tendenza all'abitudine e all'uniformità o l'altra all'eccezionale e all'eroico. Ciascuna di esse ha una sua positività. Sono tante risorse ed energie spirituali che vanno recuperate, incanalate nella norma, sottratte alla « ragione etica » e riscattate nell'« intelligenza morale ».

E' necessaria ancora un'altra considerazione: la vita, in ogni sua forma di attività, non può essere vissuta sempre e tutta al livello assoluto della norma a ciascuna attività corrispondente. Possiamo proporcelo solo come ideale: di fatto, la tensione perenne, spinta a questo punto, esaurirebbe e spezzerebbe la vita. L'attività spirituale può attingere questo livello, ma non può durare o permanere costantemente in esso. Di qui la necessità della distensione, affinchè lo spirito recuperi le sue energie, riposi nella sosta. Da questo punto di vista, anche le forme che sembrano apparentemente negative rivelano una loro positività. Per esempio, nella « quotidianità » della vita, è bene, quasi per una specie di igiene dello spirito, che s'inserisca il « giornaliero ». Anche il « verbalismo » ha la sua importanza: se dovessimo ragionare tutta la vita e ad una certa altezza, senza mai parlare di cose da nulla, parlare per parlare, la vita si spezzerebbe. Il verbalismo, in altre circostanze, è anche uno sfogo innocuo: tanti uomini evitano di commettere atti inconsulti, solo se li lasciamo parlare. Come lo scorpione diventa innocuo se gli si getta qualcosa su cui scaricare il veleno, così le passioni umane hanno una valvola di scarico nelle parole anche senza costrutto. Se tutti i nostri atti dovessero sempre richiedere la presenza intera di noi e una vigile iniziativa, senza affidare nulla al meccanismo dell'abitudine, ad un certo punto si esaurirebbe la vita. Il verbalismo appunto serve per rigenerare le forze dello spirito. Avere consapevolezza di ciò è non perdere il senso dei nostri limiti ed anche vedere le cose in una positività che ha sempre del negativo e in una negatività che non è mai priva di elementi positivi.

MICHELE FEDERICO SCIACCA

RINASCITA DELL'ARTE CLAVICEMBALISTICA

Lo straordinario successo recentemente conseguito dall'insigne maestro Ferruccio Vignanelli nelle tre conferenze svolte per conto dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia sull'Arte Clavicembalistica, è un confortante indice della rinascita di uno strumento che per un lungo periodo dell'arte musicale, quello classico, ha avuto una parte di rilievo.

I primi sicuri sintomi di una ripresa clavicembalistica risalgono al periodo della decadenza del gusto romantico, quel gusto al quale il pianoforte deve il suo prodigioso sviluppo. La pubblicazione della « Bachgesellschaft » iniziata nel 1851, l'edizione del Farrenc dei pezzi di Rameau nel 1861, quella delle opere di Haendel riveduta dal Crysander (1859-1894), la « Storia della musica per strumenti a tastiera » del Weitzmann apparsa nel 1899, le opere complete di Domenico Scarlatti curate da Alessandro Longo dal 1900 al 1905, sono altrettante significative tappe di questo risveglio.

Non bisogna inoltre dimenticare il pratico contributo di valorosi cultori dell'arte clavicembalistica tra i quali emerge la celeberrima figura di Wanda Landowska che fin dal 1900 a Parigi ha generosamente profuso la sua arte e il suo indiscusso magistero.

Anche in Italia l'arte clavicembalistica sta riprendendo quota grazie all'opera di valorosi cultori taluni dei quali compiono una vera e propria opera di apostolato.

Taluni Conservatori di musica di Stato hanno da qualche tempo istituito le relative cattedre di insegnamento di questo strumento; quella del Conservatorio di musica di S. Cecilia in Roma è affidata a Ferruccio Vignanelli musicista il cui valore è superato solo dalla modestia, artista versatile, colto e sensibile.

Conoscere, studiare il vasto mondo musicale che interessa l'arte clavicembalistica dovrebbe costituire per il musicista moderno degno di questo nome un indispensabile requisito artistico-culturale. Vuol dire rendersi conto delle straordinarie possibilità di uno strumento che, nonostante i superficiali giudizi degli incompetenti, è ricco di rimarchevoli effetti timbrici sconosciuti al pianoforte.

Il clavicembalo moderno di medio formato ha due tastiere di sessantun tasti con cinque ottave complete: le corde in numero di duecentoquarantaquattro sono distribuite in modo da poter essere utilizzate dai varii, numerosi registri dei quali è ricco lo strumento che si possono classificare secondo gli esperti in reali, sonori e meccanici. Taluni di questi registri risentono di una evidente derivazione organistica, altri invece hanno lo scopo di attenuare le naturali deficienze di sonorità dovute al meccanismo dei saltarelli i quali anzichè percuotere la corda con un martelletto come accade nel pianoforte, la « pizzicano con un beccuccio di cuoio di bufalo impropriamente chiamato « becco di penna ». Antenati del cembalo sono la « Spinetta » e il « Virginale » efficacemente illustrati da una vasta letteratura musicale e che troviamo chiaramente definiti nelle rispettive forme verso la fine del quindicesimo secolo. La loro importanza si è logicamente attenuata nel tempo; il nostro riferimento ha un carattere puramente storico-culturale. Essi con il clavicembalo godettero lo stesso favore che oggidì hanno i pianoforti verticali e a coda. Mentre questi ultimi in virtù delle loro caratteristiche sonore sono particolarmente adatti per i grandi ambienti, i primi invece trovano il loro naturale impiego in luoghi più intimi e raccolti.

L'arte clavicembalistica richiede una particolare perizia, necessita di una profonda conoscenza formale e sostanziale della musica antica; senza una seria cultura specifica è praticamente impossibile affrontare con successo i numerosi problemi di carattere interpretativo che essa comporta.

Si tratta di problemi di indole estetica, tecnica, grafica la cui risoluzione richiede gusto, intelligenza e intuito.

Per avere un'idea sia pure approssimativa di quanto si debba in proposito affrontare accenniamo in breve a taluni di questi problemi; ci limitiamo agli indispensabili.

Innanzitutto data la speciale conformazione del clavicembalo bisogna acquisire la particolare tecnica dello strumento; assimilazione particolarmente difficile soprattutto per un pianista la cui tecnica è agli antipodi.

Inoltre quando si affronta lo studio di un brano prescelto bisogna saperne intuire l'andamento, affidato in « illo temtempore » al gusto, alla perizia dell'esecutore; trovare il ritmo reale che nella pratica differiva da quello scritto, interpretare cioè le anomalie di scrittura; realizzare i diversi abbellimenti secondo le varie epoche e scuole; registrare il

(continua a pag. 4)

DANTE ULLU

IL PRIMO JOYCE

13.

E con un'altra reminiscenza newmaniana si apre l'episodio seguente che è quello del mito della natura e della donna. L'avvicendarsi dell'esperienza con la speculazione sull'origine della emozione estetica e della forma poetica è uno dei temi dominanti in questo libro, e l'integrarsi e il comporsi di esperienze disparate e caotiche nell'ideale sintesi che si opera nella mente poetica e da essa si esprime soddisfa in pieno la formula eliotiana (19). Tale processo viene fedelmente riprodotto e analizzato con le formidabili capacità analitiche dell'autore che fanno di questo libro non soltanto una delle maggiori «confessioni» ma anche un documento di primaria importanza per l'indagine d'una originale e tuttavia classica e solida teoria estetica. Vorrei anche dire che, conformemente, Stephen, come lo vogliono le buone regole, passa come rivoluzionario addottrinato in pieno, dalla meditazione della madre natura alla contemplazione della figlia arte: l'epifania centrale della natura e della donna mitica e trasfigurata, prelude all'epifania dei principii dell'arte. Joyce, rifiutata la fede cattolica, non ha abbracciato altro credo nè altra ideologia, nè ha incorporato nella propria arte fuorchè come materia documentaria da enciclopedia, teorie e pratiche magiche e spiritistiche che avvolgono e ingombrano tanta parte della poesia di un Blake. Non si è lasciato attrarre nè dal positivismo, nè dall'idealismo, nè, anche quando visse a Zurigo accanto a Jung, dalla psicanalisi. Ha conservato una visione cattolica e scolastica della vita (20), non è uscito dal dualismo e dall'antinomia carne-spirito se non appunto «miticizzando» la natura, o meglio la creatura. Se volontà e rappresentazione, nella formula schopenhaueriana, sono i poli dialettici del mondo, abolito il primo termine attraverso alla ribellione a ogni potere costituito, resta la visione cattolica del mondo, nell'opera, nella «rappresentazione», o più semplicemente nell'arte. Entro il campo di questo orizzonte non c'è soluzione di continuità fra il *Portrait* e l'*Ulysses*. Così, per un esempio, alla confessione normale e persino edificante nel *Portrait* fa riscontro l'apparizione apocalittica della madre di Stephen in *Ulysses*, ove esteticamente si vendica la disubbidienza reale di Joyce ricreata in Stephen e in Richard Rowan, il protagonista degli *Exiles*. I temi fondamentali dell'opera joyciana ricompaiono periodicamente, ora fugaci come negli *Exiles*, ora, come nello *Ulysses*, in pienissimo d'orchestra. Lo stesso dicasi dell'episodio della «bacchetta» che, ricreato, come s'è visto, in modi stilistici di esasperata sensibilità o sensitività, viene generosamente attenuato nel corso del leale giudizio sui gesuiti a cui s'è accennato: «Durante tutti gli anni che aveva vissuto con loro a Clongowes e nel Belvedere aveva ricevuto soltanto due battiture e, sebbene gli fossero state impartite a torto, sapeva d'essere spesso sfuggito ai castighi». Nello *Ulysses* invece la bacchetta esplode col fragore del tuono.

Una volta abbracciata la causa dell'arte, l'artista non può per questo «esaurire» faustianamente la creatura e non ha altro scampo che quello di trasfigurarla nel mito. L'episodio dell'esasperata e anarchica dichiarazione d'amore a Emma che si legge in *Stephen Hero*, viene bandito dalla più rigorosa struttura del *Portrait*. Quella infatuazione giovanile, se pur tipica ed efficace, viene sostituita da una metamorfosi di donna in piumoso uccello che in qualche modo controbilancia, nell'orchestrazione del libro, la prospettiva della vita sacramentale.

Stephen dunque decide per l'università. Ritmi e visioni lo accompagnano lungo la via e, sempre strada facendo, analizza versi, parole, se stesso. S'immerge poi, e ci immerge nella «goliardia», di cui pochi han meglio rappresentato il pathos recondito e palese. Dopo l'intermezzo elegiaco della crisi religiosa, il libro ripiglia il suo tono rapsodico ed epico. La vecchia e stanca Dublino «la settima città della cristianità», gli appare a distanza «prona nella bruma». E il passaggio delle nuvole gli evoca la «sua» Europa, l'Europa del volontario esule descritta come in un cantare: «Europa di estranee lingue, ricca di valli e ricinta di boschi e munita di rocche» e le sue razze «trincerate e schierate». L'aria è fresca come nei tempi dei tempi, perennemente giovane, e gridi di fanciulli e fanciulle risuonano giocondi nello spazio. Allora gli appare quella ragazza-uccello emergente dalle acque del Liffey, di cui Gerty MacDowell in *Ulysses* può dirsi una bensì mirabile ma profana e carnale versione. In questa che è una delle pagine memorabili di Joyce e segna il *climax* delle esperienze del giovane artista visionario, la fanciulla si universalizza (*a girl*) e si trasfigura agli occhi dell'esteta che nell'esaltazione sente il proprio nome, il nome del «favoloso artefice» come un augurio e una profezia, e si trasforma davanti ai propri occhi in nuovo Dedalo e in nuovo alato Icaro. Essa assume magicamente la figura di uno «strano e bello uccello marino». Le sue gambe nude divengono quelle d'una gru, contrassegnate da un filo d'alga smeraldino. La biancheria intima (quella s'intende del principio del secolo) diventa la pelurie di un bianco piumaggio. La gonna rialzata si dispone a guisa di coda di colomba. Il suo seno «è simile a quello d'un uccello, morbido e lucente, lucente e morbido come il seno d'una colomba dalle piume scure. Ma i lunghi capelli biondi erano di fanciulla e di fanciulla il volto toccato dal prodigio della bellezza mortale». Stephen la guarda e la fanciulla-uccello risponde tacitamente allo sguardo. La spedizione di Stephen alla ricerca della bellezza mitica e misteriosa qui si conclude ed egli grida e canta alla bellezza naturale. La sua anima vien meno in un'estasi di gioia panica. Egli si addormenta sulla spiaggia e ridestandosi sospira, sotto il novilunio, quell'attimo trascorso di gioia suprema.

All'estasi della scena sulla spiaggia, segue, qui collocato per un tipico amore del contrasto, un breve episodio curiosamente veristico ove fra l'altro si vede il giovane esteta nell'atto di lasciarsi docilmente ripulire le orecchie e persino «*the interstices at the wings of his nose*» dalla mamma e a un'osservazione scherzosa di lei lo si ode rispondere «calmo» che «le dà piacere» di lavarlo.

(continua) **AUGUSTO GUIDI**

(19) «Quando una mente poetica è perfettamente attrezzata per il proprio lavoro, essa amalgama di continuo disparate esperienze...» (*The Metaphisical Poets*, 1921). Il Kenner tuttavia asserisce che la tecnica epifanica è notevolmente diversa dalla tecnica imagistica (Givens, op. cit., pag. 160).

(20) Stephen in *Stephen Hero*, elaborando la sua teoria estetica, dichiara «una genuina predisposizione a favore di tutto ciò che è nello scolasticismo, eccettuate le premesse».

LIBERTÀ DELLE ORIGINI

(continua da pag. 1)

topeiche, le quali esercitano sui dilettanti un fascino pericoloso (il problema dello origine del linguaggio meriterebbe un reparto clinico, come ne esistono per quello del moto perpetuo), ma urta contro difficoltà assai gravi. La maggiore risiede nel fatto che, se la manifestazione fonica può essere considerata come parte accessoria della stessa sensazione, grido che si accompagni, ad esempio, ad una sensazione di dolore o di paura, lo stesso non potrà dirsi quando si tratti di una frase dichiarativa (e questo è più propriamente linguaggio), la quale voglia evocare la rappresentazione di un evento. In tale caso, l'impulso emotivo può essere il movente della manifestazione vocale, ma questa non potrà fare a meno di riferirsi, con allusione più o meno stretta, al fatto come causa dell'emozione e di tentarne la rappresentazione. Egli è che il Wundt, muovendo dal singolo segno e non dalla frase, ha trovato in esso le circostanze più propizie alla sua teoria, appunto perchè ivi il rapporto si completa nel nesso significante-significato e il dato ontologico vi è escluso (salvo ad essere richiamato nelle determinazioni convergenti che si hanno nella frase). Una cosa è il singolo segno, simbolo astratto di valore generico; altra cosa è la frase che evoca un evento concreto ed è, comunque, rappresentazione di una situazione di fatto.

In una fase delle origini, la frase fonica, che postuliamo prima che il nome sia nato, non può essere soltanto un accompagnamento casuale e arbitrario del moto della coscienza che rappresenta alcunchè per sè o per altri, poichè ciò sarebbe in contraddizione con la stessa istanza del rappresentare.

ANTONINO PAGLIARO

PRETESTO PER SPAGNOLETTI

(continua da pag. 3)

parate e studiate eppur ricreate da artista, con sottilissima arte.

Vi è poi il titolo del romanzo. Avevamo nella storia letteraria fra i tanti buoni «diavoli» la *coda del diavolo* di Alfred Mortier; un libro ove l'invenzione aveva una naturalezza esangue, nata dal puro gusto del raccontare, e il titolo poteva essere casuale, in ogni caso fuor delle intenzioni del libro. *Le orecchie del diavolo* è invece un titolo adattissimo, seppur si faccia fatica a prima lettura a identificarlo col racconto. Dimenticavo dirvi che si tratta di questo: tre personaggi, due adulti e un ragazzo, narrano ognuno per suo conto di avvenimenti accaduti durante l'occupazione alleata di un paesino del mezzogiorno d'Italia, Metaponto, ad essere esatti. Parlano, e si ascoltano. D'fatti, non c'è che il diavolo ad ascoltarli. In quegli anni, in quei momenti, chi c'era?

E non diremo di più. Il lettore ha capito. Insomma è un libro che darà buoni frutti per Spagnoletti, e una parola di lode anche da chi è restio a fargli credito.

RENZO FRATTAROLO

"LA DANTE"

◆ Alla presenza delle autorità cittadine e di un folto pubblico, l'on. avv. Pietro Castiglia, assessore regionale per la Pubblica Istruzione, ha celebrato a *Catania* l'annuale «Giornata della Dante».

VETRINETTA

RUDOLF JUDI HUMM, *Der Vogel Greif-Ein roman*. Zürich, Steinberg Verlag.

Con il libro «Die Inseln» (Le isole), Rudolf Judi Humm esordì come scrittore nell'ormai lontano 1935. Egli chiamò allora «le isole» quegli squarci di ricordi, che spesso repentinamente sorgono nella nostra memoria, isolandola quasi dalla realtà presente. In questo suo secondo romanzo, dal titolo «Der Vogel Greif» (L'uccello grifone), romanzo che ha già ottenuto in Svizzera parecchi illustri consensi (ricordiamo, fra le altre, la recensione apparsa sulla «Gazete de Lausanne»), lo Humm ritorna al suo prediletto tema del passaggio dell'anima dallo stato infantile allo stato adulto, dal mondo delle fiabe al mondo reale. L'epoca di questo romanzo dà al libro un carattere idillico: siamo nel primo decennio del nostro secolo, e precisamente nel 1907, e il luogo di cui si parla è Mondanina (così la chiama l'autore), una piccola città del Nord-Italia, che è minutamente descritta nel libro, con le caratteristiche che aveva allora (i baluardi, la miracolosa porta Garibaldi con i due Garibaldi in cima). Impariamo a conoscere, leggendo, la vita di un dodicenne svizzero in Italia, e quella di alcune tipiche figure italiane.

Il titolo del libro è simbolico: il mondo dei miti infantili è rappresentato da un grifone, che il protagonista fin dalla primissima infanzia sapeva esser sempre presente in una casa della città, a destra dell'ingresso del giardino pubblico, davanti al quale secondo lui stava il Paradiso Terrestre. Questo personaggio immobile come una specie di stemma è, diremmo, il reggente di tutto quel mondo di fiabe che si stende per la città. Lo scomparire, poi, del suo amato grifone, che si stacca infine da terra (dove talora il protagonista lo «vede») e spicca il volo verso il cielo, diventando sempre più piccolo e più lontano, è, per il ragazzo dodicenne, fonte di turbamento, come per l'uomo adulto il cambiamento della forma del suo stato.

La parte centrale del romanzo è costituita da una storia d'amore e di gelosia infantili, nella quale spiccano alcuni personaggi più importanti, descritti dall'autore con molti dettagli (si tratta, evidentemente, di ricordi autobiografici): le due bimbe Marialena e Graziella, il professor Plantamour, astronomo e direttore del piccolo osservatorio in una delle torri del Palazzo Ducale, il nonno di Marialena che suona il violino, il rivale Edoardo, figlio di un medico di Mondanina e di una signora inglese (questo Edoardo, tipo «brillante», mentre il nostro ragazzo era in Svizzera, ha saputo intrufolarsi nel cuore della piccola Marialena, proprio dell'amica speciale del protagonista), il padre (un giovane industriale svizzero), la madre, i due magazzinieri del padre Rico e Ferdinando, il nonno del ragazzo, uomo brutale e violento che fu causa della morte della nonna (è questo il solo personaggio tragico della storia), ecc. Tutti questi personaggi balzano vivi dinanzi alla nostra fantasia dalla compagine del romanzo, e non è più possibile, dopo aver letto il libro, dimenticarli nelle loro singole individualità, così sapientemente colorite e ritoccate.

E' evidente, in questo ritorno «ai verdi paradisi dell'infanzia» (per esprimerci con un verso del nostro Umberto Saba), una influenza dello Jung, seppure abbastanza lontana. Ma, più che altro, si tratta di un libro scritto da un vero poeta per persone dotate di sensibilità poetica. Lo stile, poi, di questa opera profondamente introspettiva, è assai moderno, attento e preciso, e riteniamo che la letteratura svizzera abbia motivo di considerare lo Humm come uno dei suoi migliori scrittori viventi. Allo stesso modo, ci auguriamo che qualche editore italiano voglia assumersi l'onere della traduzione italiana di questo romanzo, che potrebbe avere molto successo, dato che in esso l'ambiente italiano ha tanta, e così felice, parte.

BRUNO LUSARDI

***Le nouveau Larousse agricole*. Paris, Editions Larousse.**

Questa nuova Enciclopedia Agraria, non è una nuova edizione o un adattamento del ben noto «Larousse Agricole» in due volumi pubblicato all'indomani della prima guerra mondiale, ma un'opera completamente originale, nella forma e nella sostanza; la somma totale della scienza agricola d'oggigiorno.

Cento specialisti vi hanno collaborato. Un'opera tanto complessa non poteva essere che collettiva, e gli autori — professori in agraria, direttori di Centri di ricerche e di laboratori, ingegneri, veterinari, ecc. — ci offrono il prodotto più recente delle loro osservazioni, dei loro lavori, delle loro esperienze: un tesoro di informazioni pratiche, di consigli, di procedimenti nuovi, e di esposti teorici perfettamente chiari.

Le materie sono raccolte in ordine sistematico, e un indice-dizionario alfabetico, molto dettagliato, posto alla fine del volume, permette di trovare immediatamente, attraverso una immensa documentazione, l'informazione o la precisazione desiderata.

L'opera si svolge logicamente, dalla conoscenza dell'ambiente (terra, clima), fino allo studio delle culture, degli allevamenti, delle sistemazioni rurali, delle industrie di trasformazione, delle questioni economiche, giuridiche, ecc.

Il «*Nouveau Larousse Agricole*» costituisce un inventario completo, chiaro, dettagliato, della tecnica agricola di *oggi*, che non è più quella di un tempo, arricchita come lo è stata dalle ultime e stupefacenti scoperte in biologia vegetale, microbiologia, climatologia, biochimica. In tal modo, questo *Larousse* è un consigliere, una guida, uno strumento di lavoro, non solo per gli agricoltori, ma per tutti quelli che vivono delle attività annesse all'agricoltura: conserve alimentari, cuoiami, tessili, ecc.

Magnificamente illustrato e rilegato, il «*Nouveau Larousse Agricole*» è degno delle più belle biblioteche.

CARLO BOCCARA

ABEL LEFRANC, *Rabelais. Etudes sur Gargantua, Pantagruel, Le Tiers Livre*. Paris, Albin Michel.

Abel Lefranc... «il padre autentico degli studi rabelesiani», come lo definì Lucien Febvre, è mancato all'affetto dei suoi allievi e dei suoi ammiratori poco prima che si iniziasse l'anno 1953, il quale, sul piano letterario, sarà ricordato in Francia come «l'anno Rabelais».

Il Signor Sabatier, Direttore Letterario delle Edizioni Albin Michel, di Parigi, ha avuto la felicissima idea di riunire in un volume tipograficamente perfetto, i tre saggi capitali che il Maestro scomparso aveva scritto in prefazione alle *Opere Complete di Rabelais*, nell'edizione Champion da lui diretta, ed oggi esaurita e purtroppo introvabile. A questi tre saggi si è aggiunto uno studio dello stesso Abel Lefranc, su «*Rabelais et le pouvoir Royal*».

L'opera così composta ci dà le chiavi, o per lo meno, alcune delle chiavi maggiori dei Tre libri di Rabelais, e li completa indispensabilmente.

Un'importante prefazione di Robert Marichal indica giustamente l'importanza considerevole delle ricerche di Abel Lefranc e rende un omaggio vivo e commosso al grande storico scomparso e alla sua attività svolta per quasi trenta anni.

CARLO BOCCARA

LA FRANCE, *Géographie et Tourisme*. Parigi, Larousse.

La Libreria Larousse di Parigi, benemerita e nota a tutti gli studiosi per le sue edizioni enciclopediche, ha ora pubblicato il secondo volume, come il primo stupendamente presentato con dovizia di illustrazioni a colori, ed artisticamente rilegato, dell'opera «*La Francia*».

Con questo, si completa il lento ed appassionante viaggio attraverso tutti i paesi di Francia. Eccoci ora edotti — come conviene ad ogni uomo moderno di esserlo — sulle sue bellezze, le sue ricchezze, le testimonianze del suo passato, nulla più ignorando della sua anima profonda.

Perchè questo «ritratto» della Francia è *totale*, in analisi come in sintesi, in superficie come in profondità. Fa pensare a quelle pitture di un Memling in cui, per l'accumulazione dei dettagli veri e scelti, appare la verità *intima* del modello.

Di pagina in pagina, noi vediamo così delinearsi la «persona Francia», diversa, complessa, quasi inafferrabile per chi non l'ha veramente percorsa in tutti i sensi. Perchè è proprio nella sua ossatura geologica, nella rete dei suoi fiumi, nelle sue aperture sul mare, nel suo clima, che sta, potenzialmente, il genio di una nazione.

In tal modo Taine spiegava lo spirito di La Fontaine con la sua natìa Champagne, e Barrès cercava il segreto di Giovanna d'Arco sugli altipiani della Lorena spazzati dal vento.

Molti libri sono già stati consacrati allo studio della Francia *visibile*. Ma nessuno, mi pare, può rivaleggiare con quest'opera veramente nuova — opera di studio che si legge con piacere e con entusiasmo —, viaggio che non è solamente intellettuale, con lunghe e piacevoli «passeggiate» attraverso tutte le regioni descritte. In tal modo, la geografia diventa *azione*, i «primi piani» fanno seguito alle vedute panoramiche, e così ci capita di scoprire un'antica fontana monumentale, una chiesetta del '500, nascosta tra due colline, lontane dalle grandi vie di comunicazione.

«*La Francia. Geografia e Turismo*» è anche un autentico «libro d'Arte». I due volumi, nelle loro 1120 pagine, con oltre 1700 illustrazioni ove cantano i bianchi, i neri, le mezze-tinte, ove ci sono restituite le porpore dell'autunno nella Ile-de-France, il turchino antico del Mediterraneo, i bianchi e rosa delle primavere normanne, giustificano e spiegano l'entusiastica, commossa — e commovente — prefazione di Georges Duhamel che, da sola, meriterebbe un lungo e cordiale studio.

CARLO BOCCARA

JEAN GIONO, *Voyage en Italie*. Paris, Gallimard.

Ecco finalmente un viaggio in Italia di un grande scrittore francese, piacevole senza vacuità, profondo ma senza boria, sorridente senza condiscendenza. E' il libro di un poeta e di un filosofo agreste che la gloria non ha bacato e che ritrova con la semplicità affettuosa che è il pregio delle anime elette, una patria ideale nella terra degli avi.

Perchè Jean Giono, autore di alcuni tra i più autentici capolavori della romanzesca contemporanea francese, creatore, tra l'altro, di quel «*Hussard sur le Toit*» in cui rivive romanticamente e appassionatamente, sotto l'aspetto del seducente Angelo, la figura autentica del nonno paterno, cospiratore e carbonaro, nativo di Montezemolo in Piemonte, ha voluto seguire e ritrovare il suo eroe di ritorno in Italia. Non è la prima volta che un personaggio impone i propri voleri al suo creatore, ma mai con maggiore piacere e felicità per gli stessi e per il lettore.

Jean Giono ama l'Italia veramente, e la capisce, si integra nel suo vivere, ne gode senza riserve. Da Manosque, dove abita, a Firenze, in una troppo rapida «*Flânerie*» che lo fa passare da Torino, Milano, Brescia, Verona, Venezia, Padova, Bologna egli ci offre il succo di una filosofia felice e serena della vita, della sua e della nostra, intonata ai nostri paesaggi, ai nostri cieli, al volto delle nostre città e dei nostri villaggi.

Ecco Torino che, «*con una popolazione uguale all'incirca a quella di Marsiglia, non ha volgarità. E' perchè è stata capitale, e capitale con re e tiranno, mentre Marsiglia non è mai stata assoggettata che alla tirannia del commercio e del conto in banca*». Ecco Brescia dove, in un caffè sotto gli archi di Via Zanardelli, l'autore guarda vivere nel riposo della sera gente laboriosa e sobria di parole; Venezia, dove s'immerge nella vita profonda e segreta dell'impareggiabile città; Padova, dove corre a vedere il *Caffè Pedrocchi in cui Stendhal trovò tanti Draw-Back*, ma lo guarda *passando, lentamente e senza fermarsi*, affinchè il ricordo non perda nulla del suo valore romanzesco. E noi, affratellati a lui, lo seguiamo dappertutto, vediamo a tratti ricrearsi e rivivere nuove avventure dell'indimenticabile «Angelo». E lo abbandoniamo con rammarico all'ultima pagina, ma con la speranza di ripercorrere le stesse strade, tra breve, in compagnia dell'ardente «carbonaro» del romanzo.

Nessun italiano, che ami la sua patria, vorrà privarsi della lettura di questo «*Voyage en Italie*» in cui Jean Giono, spesso, lo rivelerà a se stesso. Nessuno straniero potrà, d'ora innanzi, per viaggiare intelligentemente in Italia, fare a meno di questa opera deliziosa, autentica guida o «baedeker» dei cuori e dello spirito d'Italia.

CARLO BOCCARA

RINASCITA DELL'ARTE CLAVICEMBALISTICA

(continua da pag. 3)

brano interpretato in ragione della struttura, del carattere e dello stile.

Se si pensa che ognuno di questi problemi comporta il vaglio di un'ampia casistica di eccezioni si avrà un'idea della loro complessità.

Il riavvicinamento del musicista contemporaneo al passato mondo musicale è a nostro avviso quanto mai benefico e merita di essere incoraggiato senza riserve in tutti i campi dell'arte musicale.

Questo accostamento per chi sa intendere può insegnare molte cose tra le quali per esempio una di particolare importanza: un solido, naturale sviluppo dell'arte musicale contemporanea non può prescindere da quella passata.

DANTE ULLU

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 34 - ROMA, 22 AGOSTO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

Sintelicità e sostanzialità dell'atto spirituale

L'atto del volere, come già abbiamo accennato di passaggio, è *sintetico*, come ogni atto spirituale. Esso non è il residuo depauperato di una selezione procedente per esclusione o per negazione, ma è la sintesi integrale di elementi molteplici. Anche quando possa sembrare che l'atto spirituale procede escludendo, in concreto, procede sempre includendo, in quanto, proprio nell'atto di escludere, il suo potere selettivo del positivo dal negativo, assimila la positività di ciò che esclude e se ne giova per arricchire ciò che ha scelto. In altri termini, l'atto spirituale, anche quando sembra che sacrifichi molto o moltissimo, concretamente, non sacrifica nulla di quanto, perchè positivo, merita o richiede di non essere sacrificato, per cui in esso l'uomo ritrova sempre, sia pure in proporzione variabile, se stesso, cioè tutta la propria positività sia vitale che spirituale. Indubbiamente la sensazione, l'intelligenza, la ragione, la volontà ecc., sono forze distinte di attività, aventi ciascuna un oggetto proprio, ma il sentire non esclude, pur come sentire, la presenza delle altre forme, per cui chi sente (o ragiona o vuole ecc.) sente con tutto se stesso. Solo un intellettualismo astratto considera le «facoltà», oltre che, come è giusto, l'una distinta dall'altra, l'una agente come se le altre non intervenissero: per cui la verità sarebbe oggetto della *sola* ragione, il bello della *sola* sensazione, ecc. L'atto spirituale, invece, in concreto, è inclusivo di tutte le attività, anche se questa o quell'altra sia propria di una determinata facoltà. La vita tutta, anche quella puramente biologica, procede sinteticamente (includendo) ed ogni suo atto è sintesi. Le astrazioni sono del filosofo, non della realtà nella sua concretezza. Proprio questa sinteticità dell'atto spirituale consente che la presenza e la contemporaneità di elementi molteplici, anche se tra loro inizialmente escludentisi, si trasformino in convergenza e in solidarietà, per cui l'atto spirituale risultante è sempre qualcosa di nuovo. La più semplice delle mie volizioni è il risultato di una impressione sensibile, di uno o più sentimenti che ha suscitato in me, di un atto di conoscenza ecc.: nella realtà tutti questi elementi sono presenti e cooperanti. Impulsi, istinti, sentimenti, ragioni, principii, che inizialmente sembrano escludersi, si ritrovano solidali e fusi dal potere sintetico che, come tale, è la totalità dell'uomo, senza che mai un atto spirituale adegui e compia l'uomo nella sua totalità.

Quanto noi diciamo è proprio di ogni atto spirituale, sia esso dell'attività morale, che intellettiva, estetica ecc. L'attività morale, ripetiamo, che consideriamo propria della volontà, sarebbe inspiegabile ed impossibile senza il concorso delle altre, per cui quello specifico atto spirituale, che qualifichiamo morale (pur restando vero che esso sia proprio della volontà e si distingua dall'atto razionale o estetico ecc.) risulta dalla concorrenza e convergenza in esso di tutte le forme dell'attività umana. In questo senso, diciamo che l'atto spirituale è *integrale*.

A questo punto è necessaria un'osservazione. Tra le varie forme di attività non regna certo sempre la pace, anzi è più frequente la guerra intramezzata da armistizi: la ragione interviene per frenare l'impulso e questo le resiste e le si ribella; la volontà può essere discorde dall'intelligenza e la passione sollecitare la volontà ecc. La vita spirituale è dinamismo spesso implicante urti e contrasti: la sua dialetticità è complessa ed oltrepassa la pura logicità astratta. Ogni forma di attività tende ad affermarsi, a sopraffare le altre: ciascuna di esse è «monarchica» ed anche dispotica e tirannica. Quando una prende il sopravvento cerca di eliminare le altre. Il filosofo corre il pericolo di farsi sopraffare dalla pura razionalità, il matematico dalle formule ecc. per cui tutta la complessità della realtà e della vita si vede e si valuta da un sol punto di vista: e così la prospettiva parziale viene amplificata e diventa un prisma deformante. La forma di attività predominante e tirannicamente escluisiva esce dalla sua norma: si «astrae» un aspetto della vita, lo si assolutizza e la forma di esso si fa perciò stesso «disforme». La tendenza al sopravvento e alla sopraffazione rende difficile il compito di vivere secondo l'equilibrio di tutte le norme. Eppure l'equilibrio della vista spirituale si raggiunge nell'equilibrio di tutte le sue attività, ciascuna secondo e dentro la propria norma. Le così dette morali sensista, empirista, volontarista ecc. sono astratte perchè tutte estrapolazioni o assolutizzazioni di un solo elemento della vita morale. Ciascuna di esse è fuori del concreto, che è convergenza ed equilibrio di elementi molteplici, ciascuno nei limiti della sua norma, per cui l'atto spirituale è normatività.

Ciò rende evidente come non abbiano alcun senso le espressioni «amare la vita a dispetto della logica» o «la logica a dispetto della vita», di «volere contro la ragione» o di «ragionare abolendo la volontà» ecc. La vita spirituale, nella sua concretezza, le ignora o le sopprime. La vita si ama per il senso intelligibile che essa ha, cioè per l'ordine intrinseco che vi si scopre, senza che tale ordine sia astratto dalla concretezza della vita stessa e senza che l'immediatezza della vita si assuma in sè rescissa dal suo ordine. Le buone intenzioni, non illuminate dalla mente, possono fare guai infiniti: l'ignoranza, la cui caratteristica è credere di sapere tutto, si sente autorizzata a tutto osare, indiscriminatamente. L'atto morale contiene più della ragione, ma non è senza ragione; e la ragione, da parte sua, si depaupererebbe e si estinguerebbe nel rarefatto se non s'immergesse nella concretezza dell'uomo, se non fosse ragione della vita. Io debbo amare la vita più della ragione perchè la vita è della ragione più ricca (e lo è, nella sua sinteticità, ogni atto dello spirito, della ragione stessa, del sentimento ecc. separatamente presi, appunto perchè ciascuno li richiede tutti), ma non potrei amarla (se non per disperazione o per insensata illusione, che solo insensatamente si può chiamare saggezza) contro o senza la ragione, contro o senza il sentimento ecc. Io amo la vita solo in quanto vi trovo un senso e trovo un senso in ogni atto di vita e lo amo, solo in quanto trovo e vivo in esso concretamente tutta la mia umanità, che non è soltanto la mia «razionalità»: l'umanità dell'uomo è più della sua razionalità, ma non è senza di essa. In ogni atto spirituale è sempre implicita l'integralità di me stesso: è in questa pienezza umana il suo senso, il suo valore, ed il mio amore per esso.

L'atto spirituale non è di natura puramente psicologica: l'uomo non è soltanto un fascio d'impressioni e di sensazioni, di volizioni e di ragionamenti, non è solo sforzo, tensione, emozione ecc.: è un ente e, come tale, ha una sua *sostanzialità*; è un «sostrato» che non passa, che ha coscienza della sua immortalità e della eternità. Quando si dice che egli è spiritualmente la sua «interiorità» si dà a questo termine un senso diverso da quello puramente psicologico, perchè l'interiorità non è uno stato d'animo, non è l'«apparenza» di se stessi. S. Tommaso dice che l'io si conosce nei suoi atti, ma ciò non significa che l'io *sia* i suoi atti. La natura umana ha le sue leggi permanenti per le quali (e solo per esse) è quello che è: le leggi dell'uomo sono il suo significato. L'esistente-uomo non è una «possibilità», secondo la terminologia equivoca dell'odierna *rettorica dell'esistenza*, per il semplice motivo che, se l'uomo fosse la pura possibilità di poter essere uomo, sarebbe «impossibile» che fosse: quella pura possibilità senza nulla in atto che sia l'uomo, siccome è pure qualcosa, sarebbe perciò stesso un qualcosa di diverso dall'uomo: la «possibilità» pura dell'uomo è la sua «impossibilità». Infatti, la rettorica dell'esistenza ha concluso per negare la realtà dell'uomo, e ne ha fatto una possibilità infinitamente (assurdamente) libera — un'esistenza a cui non inerisce necessariamente un'essenza — o un insieme biologico infinitamente trasformabile dall'ambiente, dalla società ecc. Negare l'«essere» dell'uomo è distruggere la sua sostanzialità: se l'essenza è una delle tante determinazioni dell'esistenza-possibilità, che può essere trasformata e variata a piacere come una miscela da gabinetto di chimica, non ha più senso porsi lo stesso problema dell'esistenza. Ciò spiega perchè la rettorica dell'esistenza (che è poi quella dell'«umanesimo» ateo contemporaneo) sia costretta a concludere al «nulla» e all'«assurdo» dell'uomo o alla riduzione del problema-uomo a puro tema biologico e di una biologia che non riconosce più, non solo un'essenza spirituale (di cui non si pone neppure il problema), ma neanche la permanenza di certe caratteristiche ereditarie. È evidente che a questo punto non si tratta più di ipotesi filosofiche o scientifiche che abbiano una qualunque giustificazione razionale o prova sperimentale, ma di affermazioni soggettive, al difuori di ogni senso il più elementare; come tali, di esse non c'è questione.

Ma la gravità stessa di queste conclusioni estremiste rende manifesto quanto sia urgente che l'uomo recuperi tutta la sua consapevolezza di uomo, la certezza della sua realtà permanente, il

(continua a pag. 2)

MICHELE FEDERICO SCIACCA

SOMMARIO

MEMORIA DI LUCINI

Bisognerà, di questi giorni, andarsi a rileggere nella rivista «Poesia» di Filippo Tommaso Marinetti la risposta di Gian Pietro Lucini alle domande sulle ragioni e le forme delle «ultime libertà tecniche in poesia» e all'inchiesta promossa tra i letterati europei sul verso libero, per farsi un'idea di quale spirito critico fosse animato questo bizzarro rappresentante della nostra letteratura. Sarà, forse, la miglior commemorazione che di lui si possa fare a quarantaquattr'anni, in questi giorni, dalla sua morte.

Conservo i preziosi fascicoli di questa rivista e ho potuto con calma risfogliarli. Quell'inchiesta, fu ideata da Marinetti com'è noto per recare una parola chiarificatrice nella confusione destata tra i cultori meno esperti d'arte poetica dalle riforme ritmiche e metriche compiute o tentate dalla poesia italiana in quegli ultimi anni. Alla domanda «Que pensez-vous du vers libre»? risposero fra i tanti poeti e critici Gustave Kalin, Francis Viélé Griffin, Emil Verhaeren, Henri de Regnier, Rachilde, Jules Bois, Francis Jammes, Albert Mockel, Stuart Merril, Arno Holz, Helene Vacaresco ecc. ecc., e tra i nostri D'Annunzio, Baccelli, Colautti, Ada Negri, Francesco Chiesa, Pascoli, Benco, Capuana. La risposta di Lucini fu la più lunga, tre paginone, e sicuramente la più dotta e polemica e davvero chiarificatrice dissertazione sull'argomento retta da una sottile coscienza critica che ancor meglio doveva estrinsecarsi nel volume *Ragion poetica e programma del verso libero — Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle Lettere contemporanee* (Milano, Ediz. di «Poesia», 1908) pubblicato due anni dopo, ove tutto egli riduceva al suo *io*, arte, critica, storia, politica. Vi era tuttavia un'assoluta impotenza a costruire una teoria dell'arte, una curiosa arbitrarietà nel giudicare gli scrittori (Ugo Foscolo sarebbe l'iniziatore del simbolismo in Italia, e Didimo «il genio dinamico di una stirpe e di un'arte»), contraddizioni tra pagina e pagina. Eppure egli aveva modo di difendersi bene: «Nei capitoli del *Verso libero* bisogna fare una grandissima parte all'*humorismo* ed allora si vedrà che tutte le contraddizioni ivi contenute vi sono immesse espressamente e lo si dice, perchè è proprio dell'*humorismo* essere bisbetico, inquieto, insoddisfatto». Così in una sua lettera. E quell'appello all'umorismo deve intendersi come una spiegazione autobiografica di tutte le bizzarrie. Altrove si esprimeva con maggior precisione ed evidenza: «Non mi si creda un critico nel preciso valore della definizione. So quanto mi manca per essere scientificamente un *critico* e di quanto abbondo perchè sia fuorviato ad esserlo. Il *verso libero* è una «relazione di campagna e di ambasceria»: vi ho detto quanto ho fatto io, non il mio giudizio sugli altri. Essi sono parte della mia conoscenza, non sono fuori di me. Non ho del resto, *stile critico*: se può chiamarsi prosa il mio canto sciolto, può nominarsi critica la mia anticipazione ed illuminazione per il futuro. Io mi arrogo un semplice diritto, che è dovere: esprimere delle opinioni che domani possano servire di eccitazione di idee, produrre delle simpatie e delle antipatie, essere in certo modo una serie di rapporti e di fatti intercorrenti tra il prossimo passato e il prossimo avvenire».

Tutta la sua opera del resto rientra nella sua vita, commento quotidiano, tormentoso e, fedele ai suoi ideali solitari, il simbolismo e la repubblica anarchica; ai suoi odi, casa Savoia e Gabriele D'Annunzio; ai suoi commoventi amori, Giuseppe Rovani e Carlo Dossi; non critico, non storico, non politico, non poeta (a rigore); ma autobiografo di curiosa erudizione e di rigurgitante sensibilità; recava il suo atteggiamento tra stendhaliano e nietzchiano attraverso le venature dell'enigma, del simbolo e dell'ironia. S'era imposto di vivere in disparte, cooperatore, «come una formidabile figura». Si era ascritto fra coloro «che han superato la consuetudine». Quando nella *Istoria d'Egle* la donna gli domanda: «Ma voi stesso che fate?», egli replica con una superba audacia: «Io? *mi precedo!*».

Per codesto suo egotismo sincero e immune da meschinità, come per il grande merito culturale di averci dato nel *verso libero* e nell'*Ora poetica*, la storia Letteraria, per quanto soggettivissima, di una *lignée* d'artisti d'eccezione, Gian Pietro Lucini non poteva entrando egli stesso nella repubblica delle lettere, non suscitare curiosità e simpatie. Il pubblico, che sentiva abbastanza spesso ripetere il suo nome, e lo vedeva in calce ad articoli di riviste d'avanguardia, non si era forse mai reso conto positivo della sua importanza e dei suoi meriti. Esaltato come caposcuola, nonostante il vario ingegno, la molteplice erudizione, l'operosità strenua, Lucini rimase colpito, a quel che si dice, da una sorte aristocratica: fu poco letto. E può esser vero. Quantunque giornalista e uomo politico, era in realtà scrittore difficile per i suoi tempi, contorto e pletorico; difetti che per il gran pubblico eran giudicati allora con condanna sommaria. A leggerlo comunque con attenzione, si sarebbe scorto, allora come oggi, e ammirato, il travaglio interno di una coscienza completa, lo sforzo di una mentalità non comune; quel labirinto di forme e di idee teneva prigioniero un tipo d'uomo la cui sessualità e moralità e sensibilità artistica e decadentismo psicologico e ingenuità e ironia formavano strani accoppiamenti, tenzonavano in oscure battaglie, in un groviglio di immagini e di paradossi da far perdere la testa. E tuttavia la mole psichica del Lucini resisteva: il complesso delle sue qualità di poeta e di uomo non usciva intaccato. C'era una gran forza interiore che scoppiava sia nella creazione artistica, sia nell'atteggiamento psicologico; di fronte alla sua vita un sonetto o un gesto d'orgoglio, la confessione del *Verso libero* o le note al *Diario Besson*, dovevano sottostare ad una uguale valutazione. E poi, chi ben guardi, nel suo avvenirismo son tutti elementi del passato. Leggete *Le nottole e i vasi*; è facile considerare il suo antidannunzianesimo. Già, il Lucini ha avuto sempre parole di critica e di sarcasmo contro D'Annunzio: in nome dell'arte. Ma, avete mai letto *La solita canzone del Melibeo*? Non sembra, l'implacabile avversario di Gabriele, un perfetto dannunziano?

La giovanetta ride ed incanta colli
[occhi
è un alabastro vivo che traluce
sotto i veli leggeri della gonna;
è un giunco corallino, s'ella flette la
[taglia
nel porger semplice ed elegante;
è uno splendore roseo che abbarbaglia
s'ella fa gesto; è una musica dolce
che sorprende e sospende l'attenzione,
s'ella muove le labbra ed insinua
preghiere ed armonia
vaghe promesse di civetteria.

(Ed. di «Poesia», 1910, p. 47).

Come «maniera» non s'esce dal D'Annunzio, con le serie di paragoni sfilati un dietro l'altro, e la costruzione elementare del periodo. E si guardi a p. 114:

Ieri vegliammo la notte:
a fiotti, il sangue della luce usciva
dal cuore di cristallo della lampada,
palpitò intorno come un'ala rossa
gorgogliò come un'acqua sorgiva,
dipinse sciamiti di bisso e di porpora;

ov'è sempre D'Annunzio, solenne e nobile nell'edonismo delle immagini. Il fatto

(continua a pag. 4)

RENZO FRATTAROLO

SIMULACRI E REALTÀ

DUELLO ORATORIO

Tra il Napoleone del X secolo, Niceforo Foca, e Liutprando ambasciatore di Ottone I, uno scambio di insulti certo non diplomatici, ha luogo al pranzo che l'imperatore offre al legato del grande sassone.

Quanto cordiale fosse l'antipatia di Liutprando per quel guerriero asceta, rivela un documento astioso e divertente. Ecco il ritratto che l'ambasciatore ha tracciato nel suo rapporto. «Niceforo, faccia d'avventuriero, un vero pigmeo, con testa grossa, occhi piccoli di talpa, volto sfigurato da una barba ispida, corta, larga, pepe e sale, orribile per il lungo collo. I suoi capelli lunghi, duri, gli danno l'aria di un porco. Il colore del volto è quello degli Etiopi. Non vorrei incontrarlo nel cuore della notte. E come se non bastasse, ventre gonfio, anche magre, cosce troppo lunghe per una statura piccola, gambe corte e talloni e piedi sproporzionati. Insolente nei suoi discorsi. E' un Ulisse per menzogne e spergiuri. Voi siete sempre belli per me, miei signori imperatori, ma quanto mi apparite più belli oggi... Sempre splendidi, ma quanto più splendidi oggi...» eccetera, eccetera.

Con questo stato d'animo è facile intuire quale aria di frusta soffiasse in quel pranzo.

Il guerriero comincia con il dire a Liutprando che Ottone è folle se pensa di resistergli. «Mi seguono guerrieri più numerosi dei chicchi di grano delle piane di Gargona, dei chicchi di uva di Lesbo, delle onde del mare e delle stelle del cielo». Il crescendo numeratorio indigna Liutprando, che dà una rispostaccia a queste vanterie. Ma il guerriero con un gesto di sdegno gli taglia la parola, gli intima silenzio perchè ascoltasse duro e tondo l'insulto più cocente: «Voi non siete Romani, ma Lombardi!»

C'era di che perdere la testa e Liutprando, nonostante che il Basileus gli intimasse silenzio, si dà a rotolar valanghe di parole che debbono aver fatto tinnire il vasellame d'oro e d'argento. In luogo di rivendicare i diritti di razza dei suoi belli, troppo belli imperatori, si dà a recitare una pagina di storia, quella che ci racconta di Romolo. «Non portano il nome di questo fraticida i Romani? Romolo, un "porniogenitus", un rampollo dell'adulterio, che crea un rifugio per debitori insolventi, schiavi scappati, assassini condannati a morte. Con questa genia di malfattori crea il suo popolo, e da questa genia discendono coloro che voi chiamate imperatori, dominatori del mondo "Cosmacratores". Laddove noi Lombardi, Sassoni, Franchi, Bavari, Svevi e Burgundi disprezziamo a tal punto quel popolo che non conosciamo altra ingiuria, quando siamo in collera che: Romano! Con questo solo nome noi designiamo tutti i vizi immaginabili: perfidia, viltà, bassezza, avarizia, corruzione, menzogna». Immaginate il travaglio di bile, suscitato in Niceforo da queste parole. Che può fare? Liutprando non lo ferma più nessuno, e allora per salvare ancora un po' di dignità, non resta che ordinare di levar le mense.

Colui che quando passava a cavallo si sentiva chiamare «Stella del mattino! Portator di luce! Morte dei saraceni!» dovè ascoltare dal focoso ambasciatore ingiurie che eran per Roma, ma anche per Bisanzio che di Roma si pretendeva erede.

Certo Liutprando era una mala lingua, e per di più irritato per il mal di visceri, infiammati dal vino greco in cui era infusa una maledetta resina bruciante. Ma a sentirlo aggredire il guerriero invincibile, colui sul cui sarcofago si legge «Vinse tutti i nemici, salvo una donna», un po' di gusto lo proviamo. E forse se avesse dettato lui l'epitaffio di Niceforo Foca, avrebbe così dettato: «Vinse tutti i nemici, salvo Teofane, la donna, e Liutprando, l'ambasciatore».

NAZARENO PADELLARO

FRANCESCO LANZA
Il poeta dei "Mimi siciliani"

Francesco Lanza nacque il 5 luglio 1897 a Valguarnera (Enna), e vi morì il 6 gennaio 1933. Così lo vide G. G. Napolitano: «Alto, aitante, un viso piccolo, pieno, arguto, color d'oliva pallida. Due occhi leggermente obliqui, piccoli, mobilissimi, uno sguardo come pudico, d'una ineffabile malinconia». Visse a lungo nei suoi poderi di San Francesco e di Cafeci. In questa campagna trovò la materia della sua ispirazione: la Musa qui gli dettò le sue pagine più semplici e schiette, soffuse, le migliori, di una pura grazia ellenica. Amò veramente gli umili: con i contadini e gli operai del suo paese visse in amichevole domestichezza. Non poteva sopportare «i feudatari dalle zampe pelose e quattrinaie» e dalla pancia come «mappamondo»: «riconoscibili alla distanza albagiosa di gente usa a misurare il mondo ad are ed ettari, sempre in mostra di essere piantati a gambe larghe sulla distesa ideale dei loro feudi; persuasi e definitivi». Nel 1920 fondò a Valguarnera la sezione del partito Socialista, di cui fu il primo segretario. «Poi, cedendo alle pressioni degli avvenimenti, aderì al fascismo, tuttavia non fu preso nell'ingranaggio della macchina gerarchica e dal goffo staracismo provinciale. Rimase un galantuomo dalle mani pulite e in buona fede» (N. Basile).

Giovanissimo compose, oltre a *Poesie di gioventù* (1919-21), poesie scarsamente originali: «poesia acerba — scrisse C. Pavolini — ma che lasciava già indovinare un istintivo disdegno d'ogni effetto decorativo, una mano più incline a togliere che ad aggiungere, e nemica d'ogni facilità. Era quella medesima stringatezza naturale, quello stesso tendere inflessibile a un discorso asciutto e sostanzioso sull'esempio dei buoni testi»: le *Storie di Nino Scardino* («un umorismo azzardato e denso», così egli stesso le definì. Per suggerimento di Ardengo Soffici, che fu tra i primi a capire che in quel lontano paese siciliano era nato un nuovo scrittore, ispirato dai *Mimi* di Eronda, gli diede il titolo di *Mimi Siciliani*; con il qual titolo vennero pubblicati su giornali e riviste sin dal 1923: apparvero in volume, editrice Alpes di Milano, nel 1928. Nello stesso 1928 pubblicò *Fiordispina*, una favola ariostesca. Il suo atto unico *Corpus Domini* fu rappresentato al Teatro degli Indipendenti, a Roma il 18 febbraio 1927: ma si tratta di un freddo bozzetto scenico.

Nell'estate del 1922 incontrò Giuseppe Lombardo-Radice, allora docente all'Università di Catania: e insieme idearono un *Almanacco popolare*, per farne un libro di testo per le scuole del Comitato contro l'analfabetismo. (La stessa idea che Vincenzo Cuoco mette innanzi al suo Rapporto al Re Murat, nel 1809). Giuseppe Lombardo-Radice si occupò della parte pedagogica, lasciando al Lanza quella della sezione diremmo così georgica e mitica (la poesia, insomma); ma poi, chiamato alla direzione generale delle Scuole Elementari, lasciò al Lanza l'incarico di continuare da solo l'opera: che venne pubblicata a cura dell'Associazione nazionale per gli interessi del Mezzogiorno. Questo *Almanacco* (del quale Attilio Momigliano lodò «una classica semplicità»; «un poetico nucleo di dialoghi con il contadino siciliano»: Nicola Basile, che ha recentemente, con i tipi dell'editore Sciascia di Caltanissetta, raccolto gli inediti e gli scritti poco noti del Nostro) consolidò la sua fama di scrittore incisivo e umoroso: un umore ricco di poesia. «Veramente il Lanza non è rimasto addietro a quanto Jahier seppe far di meglio per toccare la ingenua fantasia» (E. Cecchi).

Nelle sue opere migliori ricercò il timbro umano e stilistico della vita dialettale siciliana. I suoi inizi letterari furono indubbiamente suggestionati dallo studio del Pitrè e del Verga (e aggiungeremmo dell'Amari). «Chi oggi vuol conoscere la Sicilia e l'anima del popolo siciliano, deve ricorrere ai libri di Giuseppe Pitrè: in essi c'è tutta la vita, la miseria, la tristezza, la gioia, la santità, la grandezza dei nostri lavoratori», F. Lanza. «L'omerida Verga è un passaggio obbligato nella formazione degli artisti siciliani; è una lezione austera, di costume e di stile essenziale, potente nell'inventiva» (N. Basile).

Curò, per Treves, un'edizione di «pagine scelte» del Meli. Parlando del poeta settecentesco, ha, inconsapevolmente, definito i suoi limiti artistici quasi con adesione autobiografica: «Libera dalle scorie, sotto le fronde caduche della scuola e della maniera, proprie del tempo in cui il poeta vive, resta una fresca e vegetale poesia: l'amore e la celebrazione della terra, che sono al fondo dell'uomo come un instancabile ritorno, un innocente trasporto per le bellezze sensuali, della donna e della natura, un umor popolare, fatto di buon senso ed arguzia, che vede giusto e vi aspira, coglie con evidenza e vigoria i moti del corpo e dell'animo, dei difetti sorride dall'alto, o non comprendendoli dissolve nel riso della caricatura e nel sale della sentenza».

Nel 1923 venne a Roma, «con delle scarpe piene di terra, nelle quali, durante il viaggio, qualche fiorellino continuò a crescere». Nel 1925, tornato al suo paese («Aveva bisogno di Roma, per essere felice, ma per esserlo, completamente, felice, avrebbe avuto bisogno anche del suo paese e della sua casa dinnanzi ai campi», E. Vittorini) provò a commerciare: «con curiosa mentalità caropipana mise su una bottega di gesso». Inutile dirne l'esito: ai poeti proprio non è concesso mettersi sotto l'insegna del troppo disinvolto Mercurio. Il suo manoscritto su *Le più belle pagine* del Meli (pubblicato postumo dal Treves [1935] era stilato su carta intestata alla «Mercede» — Calce idraulica e gesso, Ditta F. Lanza & C., Valguarnera (Castrogiovanni)».

Nel 1928 tornò stabilmente a Roma, dove entrò nella redazione del «Tevere».

Nel 1929 lo troviamo redattore dell'*Italia Letteraria*, diretta da G. B. Angioletti. Vi redigeva le rubriche *Cambusa* e il *Mercante in fiera*: schizzi, aneddoti, motti, cronachette: quasi una «tastiera» minore ispirata dalla vita e dalle avventure letterarie del tempo. Alcuni ritratti letterari (Baldini, Bacchelli, Barilli, Cardarelli, Comisso, Malaparte, Maccari, Moretti...) nel loro gioco parodistico, «con tocchi ora di gentile lusinga, ora affettuosamente chiare, sono ancora interessanti da leggere: colgono assai felicemente l'essenza letteraria di uno scrittore, il suo diagramma artistico.

Dal 1930 al 1931 viaggiò: Ungheria, Romania, Polonia, Russia. Dimorò qualche mese in Tripolitania: e in quei giorni germinarono i suoi *Mimi arabi*: una trascrizione della vita araba in chiave siciliana.

Stanco, e in cattive condizioni finanziarie, ritornò al suo paese. Sfiduciato. La sua vena si era inaridita. («Non ho animo a nulla. Mi lascio trascinare dal pigro fiume dei giorni»: novembre 1932).

"Mimi Siciliani"

I primi saggi dei *Mimi Siciliani* (dove trionfano le aguzze malizie, a volte boccaccesche, dei contadini, «azzardati, sornioni e di nocciolo duro» — il brontese, il siracusano, il leonfortese... —: sua preparazione: Aristofane, Luciano, Aretino, Doni...: e si pensi a una terra sommersa in una stratificazione leggendaria) piacquero subito a gente molto sensibile: «vociani» e «rondisti» furono d'accordo nell'ammirazione: Prezzolini, De Robertis, Cecchi, Baldini, Bacchelli, Barilli, Cardarelli...

Fu Ardengo Soffici che nel 1923 fece conoscere, a Roma, a Baldini e a Ungaretti, i primi saggi dei *Mimi Siciliani*, scritti con calligrafia minuta e linda in poche cartelle di un comune quaderno scolastico. E tanto Baldini quanto Ungaretti gustarono con lieta sorpresa quell'attico sale, quella delicatissima freschezza, quella sobrietà classica, quella maliziosa filosofia: soprattutto quella forza incisiva dell'accento (della «pronuncia») che rivelava la presenza di uno scrittore nuovo. Così lo giudicò il De Robertis: «Libro perfetto. Non c'è quasi esempio, in tutta la letteratura contemporanea, di un così severo e schietto lavoro di stile, d'una così essenziale e proverbiale maniera di presentare un fatto e farlo parlante». E il Sapegno vi lodò «il dialogo rapidissimo, le battute pronte e secche delineano figure guizzanti, animate e precise come quelle di una commedia antica». Qualcuno, per questi *Mimi*, crede in un «frammentarismo»: in un «frammentarismo vociano». Sono lettori di grossolano gusto: e che, evidentemente, poco sanno della segreta forza che animò i «vociani». Nel vero è invece Falqui che, almeno per certi aspetti del Nostro (laddove più appare il classico nitore della sua prosa e quasi un turbato desiderio di una perfetta bellezza antica, e meno s'insinua la sua caratteristica vibrazione terrestre, i suoi umori più densi, e meno lievitano certe cadenze popolari) parlò di uno scrittore «postrondesco». (Enrico Falqui fu uno dei primi ad accorgersi della validità di questo siciliano: vedi *Scrittori nuovi* (1930), *Capitoli* (1938), *Prosatori e Narratori del Novecento italiani* (1950).

◆

Diamo qualche esempio di questi freschissimi *Mimi*.

La merla. «Una volta il barrafranchese se n'era ito a caccia, col trombone alla sgherra; e dopo lungo girare per monti e per valli capitò sotto una ficaia mora, vasta e frondosa; e c'era in cima al folto un fico come una melanzana. Al muovere delle foglie pareva che quello spiccasse il volo come una merla, e quindi ristava; e poi daccapo, sicchè si vedeva e svedeva, senza mai si svelasse del tutto. Col batticuore, il barrafranchese spianò l'arma; ma non essendone mai certo, prima gridò: — O tu, sei tu fico o se' merla, che tiro o non tiro? E quello zitto. E lui, più forte: — O tu, ti dico, sei tu fico o se' merla, che tiro o non tiro? E quello zitto. Allora il barrafranchese chiuse gli occhi, e premendo il grilletto gridò: — O fico o merla, tirritùmpete 'n terra! E della trombonata rintronò la valle».

Il prizzitano: «Il prizzitano, non sapendo come sbarcare il lunario a casa sua, se n'andò fuori via, di là dal mare; ma vedendo ch'era peggio di prima, pensò di tornare, e per pietà s'ebbe un posto sur un naviglio. Il viaggio era lungo, e il tempo nemico; e lui poveretto all'acqua e al vento intirizziva come una foglia. Or finalmente una notte che il freddo era più crudo, avvistarono la costa, e la lanterna del molo lungi ardeva come un braciere. — Ah — esclamò egli allora, stendendo le mani di là per scaldarsi — ora sì che a questo fuoco mi sento ricreare!».

Il "lunario siciliano"

Il *Lunario Siciliano* era un «almanacco» che voleva inventarsi un linguaggio che fosse riscattato dagli assorbimenti culturali ricevuti. («Scriverò l'Almanacco perchè mi alletta e mi porta di botto in un campo a me caro e mio tormento: la fantasia popolaresca»).

E' interessante leggere il suo «progetto» a questo suo Lunario: ci rivela molto intorno al segreto del suo stile. — «*I* divisione: le quattro stagioni, ogni stagione una sua paginetta d'*ouverture* di antica sapienza agricola (Virgilio-Esiodo); *II* divisione: per ogni stagione in mesi: ogni mese la sua breve vesticciola del tempo, popolaresca, in poesia o in prosa, a motti e a proverbi, e dentro: favole, storie di santi, di paladini, leggende ecc. Per le favole attingo dove mi capita: cercando soltanto di ottenere una prosa nuda, buona per la gente del nostro contadino» — «Bada — scriveva all'amico Navarria — che in questo Almanacco v'è di popolaresco conservato soltanto il senso del meraviglioso senza intoppi. Lo stile si fa eroico come usano i nostri villani quando si parla di santi e di paladini».

Questo *Lunario* nacque nel dicembre del 1927 a Enna (città dei miti, cari alla magia poetica di Ovidio; «città delle badie centenarie con preziose orificerie, delle famose feste agricole, delle interminabili processioni...»). Stampato a Enna stessa «coi tipi e la carta del bolognese, allora foglio volante, *Italiano* di Leo Longanesi». Si fregiava di disegni di A. Bartoli, L. Bartolini, F. Trombadori. «Il *Lunario* richiamava la tendenza e la fattezza tipografica che ispirarono il *Selvaggio* di Mino Maccari, e ritraeva una Sicilia rurale, paesana, nella sobrietà laboriosa del suo popolo, nella purezza originaria delle sue energie morali, nella schiettezza dei suoi costumi non affatturati o alterati dall'uzzolo dell'urbanesimo. Esaltava la storia della terra e delle memorie siciliane con la virtù e la verità antiche dei suoi contadini ma con animosa vivacità giustamente colpiva la pacchianeria della retriva e neghittosa borghesia siciliana, isterilita nella sua boria, «feudale nella vita e negli averi», sistematicamente schiava «degli autocrati del blocco politico-economico settentrionale», N. Basile. Questo *Lunario* è un prezioso documento delle predilezioni, della passione letteraria e del gusto del Lanza: «del suo modo d'intendere la funzione letteraria, della sua mira d'innestare i rigogli regionali, senza snaturarli nel quadro delle energie nazionali» (C. Pavolini).

Nell'editoriale del primo numero Nino Savarese scrisse, per invitare i lettori, una pagina bellissima. «Tra i crocchi fermi, nuovamente nereggianti di cappotti o mantelli e scapolari, passa il venditore del lunario nuovo. Eccone un esemplare. Lo abbiamo comprato non già per quel gusto un po' dubbio che ci spinge alle volte verso le cose rozze ed ingenue cui rivolgere un elogio paterno che ci lasci tuttavia in lontananze estranee, ma perchè, a conoscenza ormai di molti altri lunari che troppo ci promisero e non mantennero poi nulla, avevamo una certa curiosità di vedere come questo era fatto. La carta è povera, i caratteri vecchi, senz'essere brutti, ma su questa fragile materia, la costruzione settecentesca del Barbanera è di una solidità a tutta prova. Pensate che la Tabella del Tempo Astronomico fa da telaio e i vuoti sono riempiti dalla cronologia dei fatti che l'Umanità non è ancora riuscita a dimenticare. Al posto del tetto c'è l'aereo tracciato dei Moti celesti ed alle pareti dodici affreschi allegorici nei quali allusioni rurali e casalinghe delle stagioni s'accordano coi segni zodiacali (...). Tutto intorno all'edificio, come filari di un giovine frutteto, fanno dolce corona dodici alberelli con le piccole chiome di al massimo trentun foglie, in vario grado di sviluppo: alcune segnate appena, all'ascella dei rami, come linguette di tenero verde...». Il 6 gennaio 1928 la *Fiera Letteraria* pubblicò questa presentazione: «Il *Lunario* è stampato bene, costa 10 soldi, e si legge con diletto. Chi poi volesse sapere dov'è Enna, gli rinfreschiamo la memoria dicendogli che Enna è Castrogiovanni, e ci vive Francesco Lanza, facendovi il mercante, l'agricoltore e ora il direttore del *Lunario*». E la gustosa segnalazione volle segnalare l'*equilibrio* degli scrittori del *Lunario*: «Dato il titolo, il giornale vuol essere e restare in perfetta armonia con le stagioni ch'è ancora il modo migliore, anche letterariamente, per restare attaccati alla terra. (...) Gente equilibrata, dunque, questi scrittori del *Lunario*, e lo dimostrano subito non solo con gli scritti ma con un breve "omaggio" a Verga dichiarando di volersi mantenere "fedeli al suo insegnamento di un costume letterario dignitoso e severo"».

Il *Lunario* piacque subito. Baldini scrisse a Savarese, che lo aveva invitato a collaborarvi: «Carissimo, appena posso ti mando un pezzo *alla siciliana*, magari brevino. Qui a Roma il *Lunario* ha abbastanza lettori. Io potrei magari recensire o discorrere di qualche libretto d'argomento siciliano, storia, poesia o folclore. Non hai nulla da suggerirmi? Roma è mezza vuota. La confusione cresce, s'invecchia. Del primo numero la fisionomia del giornale ancora non risulta chiara, ma ci sono elementi e germi che potranno fruttare e figurare benissimo. Auguri e saluti affettuosi». (Roma, 20 gennaio 1928).

Francesco Lanza fondò il *Lunario* a sue spese; e lo diresse per i pochi numeri che visse a Enna dapprima (dal dicembre del 1927 alla primavera successiva). Poi lo inurbò a Roma; dove venne stampato nella tipografia del «Tevere», nel 1929, «perchè un giornale letterario, per quanto semplice e modesto, nelle intenzioni e nella forma, non può fare a meno di certi aiuti tecnici e di una certa organizzazione, le quali cose qui (a Enna), non sarebbero state possibili». E poi c'era la questione finanziaria: da solo non ce la faceva più. Ma a Roma il simpatico *Lunario* non resse: Roma stritolò ben altre imprese.

I primi numeri furono stampati nella tipografia di Florindo, nelle stanze a terreno dell'antico monastero di San Benedetto. Lanza la descrive con la sua solita penna ilare e nuova: e nella sua descrizione si respira veramente l'atmosfera, umilmente guascognesca, di una tipografia provinciale. «Quei ragazzi di vent'anni che tra canti e motteggi si rigiravano nelle mani, con felice inconsapevolezza, le nostre povere parole paurosamente fermate nel piombo delle colonne, Don Peppino, il rilegatore, in stivaloni e berretta da notte armeggiante zitto zitto attorno alla taglierina. Nino Savarese scendeva in vestito da casa dalla sua abitazione vicina (...). Dalla vetrata dietro il bancone del compositore, l'estrema punta di Enna, come estatica in una calma d'acquario, profilava sul cielo l'antico convento di Monte Salvo circondato di cipressi e di olmi».

Questo *Lunario* ebbe tra i suoi collaboratori: G. B. Angioletti, R. Bacchelli, L. Bartolini, F. Biondolillo, A. Cecchi, E. Cecchi, S. D'Amico, R. De Mattei, E. Falqui, A. Navarria, C. Pavolini, C. Pellizzi, B. Ricci, N. Savarese, A. Soffici, S. Solmi, G. Ungaretti, E. Vittorini.

Importanti i numeri dedicati al Verga. «In principio dell'opera nostra, sentiamo il bisogno di ricordare Giovanni Verga: vogliamo essere fedeli al suo insegnamento di un costume letterario dignitoso e severo, senza macchia di vana adulazione, senza la corruzione che nasce dal mercato della verità e del sapere» (F. Lanza).

◆

Da questo *Lunario* riportiamo *Sopra una spiga*. «Lentamente su dal culmo, fuor del cappuccio dell'ultima foglia, è sbocciata la nuova spiga, e le reste tenere e ritorte come un ciuffo hanno appena un fruscio alle brezze leggere che fanno ondivaghi i campi. Quello che fu succo d'erba, misteriosa linfa, salendo negli alvi gracili e informi s'addensa in un atomo verde e liquescente, e subito cresce e s'accaglia come un latte. Nel primo grumo c'è già il sapore del pane, il colore immacolato e la casalinga fragranza della farina. Or tutta al largo respiro del vento, e quanto più soffia lodato sia San Clemente, è rimessa la grana. Intorno allo sgroppo la spiga s'aerea opima, e nelle celle a corona di re s'accampano i chicchi, tramutando il lor latte in un oro caldo e compatto filtrato dal sole. Dure come lance e pungenti si ergono in sulle squame le reste, e tra i fiordalisi e i papaveri ondeggiano lucide e distese come un serico ricorrente mare. Miracolo della terra, moltiplicato è quel che fu uno, e già il villano può a mente misurarlo, prima che sia franto e a mucchio raccolto sull'aia. Dal campo al granaio, ormai corta è la strada, e basta l'ultimo dardo cocente del maggio perchè a una a una le spighe pieghino il collo mature, crepitando come sistri di rame alle aure immote e inavvertite che sorradono l'afa e vi stagnano».

"Almanacco per il popolo siciliano"

E ora apriamo alcune pagine dell'*Almanacco per il Popolo Siciliano*, dove meglio si rivelano le sue doti di scrittore nuovo (con una memoria del Panzini esiodeo). *Gennaio*: «Gennaio ha da essere secco se dicembre fu ricco di pioggie. Nell'umida zolla il seme già mise le barbe, e fuori germoglia. Verzica il primo grano, e la fava s'infoglia. E' il mese delle nebbie e delle nevi. Le montagne intorno hanno il cappuccio e a un raggio di sole brillano rosee. Dura è la vanga; chè il freddo fa cascare le mani dal manico; ma bisogna dar la prima zappa alle fave. Si pota la vigna, e intanto si tagliano e s'appuntano i pali. L'ultimo olio geme dai torchi, e il Calabrese affila l'accetta per la rimonda. Si preparano i vivai e si trapiantano gli arboscelli. Il villano accorto già appronta la pece per gli innesti, e le barbatelle per la nuova vigna. In casa si racconciano gli strumenti e si ripongono i vomeri; e nelle giornate d'acqua o di gran freddo, dolce è starsene coi piedi al fuoco narrando storie del tempo passato o facendo pronostici per l'avvenire. Il buon gennaio fa ricco il massaio». *Marzo*: «Marzo pazzo spoglia di bianco le montagne e le veste di verde. Mette l'aere in subbuglio, e ti risponde alla rovescia. Tra acqua e sole l'ultimo freddo più ti punge e saetta. Le gemme sparano e gli innesti s'avventano. Non c'è ramo che non germogli e prato che non s'ammanti. La spadacciola apre rossa la bocca. La terra è in amore: la primavera scende a corsa dai monti e, giunta, le giornate s'allungano. Gli uccelli dietro le fan lieto corteggio. Il grano si leva folto dal cespo, e saluta la terra. E' il tempo della prima pulitura: l'occhio alla spina e il piede cammina: si scerpa ogni erba trista, a dare più aria e più campo al pane che cresce. Si rizappan le fave, e s'impala la vigna. Una buona acqua non deve mancare, e quanto più dura meglio figura. In casa, la massaia empie d'nova il nido della chioccia, e già pensando s'allieta del futuro pollaio». *Maggio*: «Maggio è il mese del fieno. A vespro le mule tornano dalla campagna cariche di sulla e d'avena, e il contadino che va cantando si sente venire incontro l'odore della pasta di casa. I paesi sulla montagna sembrano pecore alla pastura, e il fumo dei focolari empie l'aria, in cui le prime stelle brillano come occhi. Nelle lunghe giornate il sole sempre più infierisce, e il verde cangia. Le spighe chinano la testa come avessero sonno, e in ogni chicco s'accaglia e s'indura. Si scerpano le fave, e prima che il grano si mieta, secche dal sole saranno pronte per l'aia. La vigna si fa superba di tralci che bisogna assicurare ai pali, contro scirocco e levante. Cominciano i frutti, miracolo d'ogni albero e gioia del contadino, che vede in bei succhi ed aromi mutato il suo sudore. Butta all'aria le angustie, e mettiti allegramente all'opera. Lascia la vanga, e impugna la falce: ora tutta la terra è pane!». *Ottobre*: «E' un mese affollato di grandi lavori: si vendemmia e si preparano i campi per le nuove sementi. Nell'ultimo sole, biondo come l'oro, è festa alla vigna. Uomini e donne empiono di grappoli i canestri e stornellano d'amore, o cantano storie e contrasti. Intanto le bestie vanno e vengono cariche, e, dove ancora il contadino non è stato sì previdente da introdurre le pigiatrici meccaniche nel palmento, tutti impiastricciati di mosto, i pigiatori ballano sull'uva. Si lavano le botti e vi si fanno suffumigi di zolfo: così il vino è sicuro dagli acidi. S'imbotta il mosto; e dalla vinaccia con acqua si estrae il vinello, e il resto è ottimo mangime ai colombi e alle galline. Dopo si spala la vigna e si sroncano ancora gli alberi per la concimazione. Ai campi l'aratura è nel pieno, a anche la zappa lavora per la semina delle fave e degli altri legumi. Non aver fretta a spicciarti, chè il tempo è con te. Si dice: — se vuoi vincere il tuo vicino, buoi al passo e solco pieno. Ci voglion acque abbondanti; il seme ha bisogno di trovare pastosa la terra; e se non è piovuto e non piove non sai come andrà la semina. Acqua prima e acqua poi. Si fanno in questo mese altri vivai e piantonai, scegliendo bene i semi e le gemme, e curando il terreno. Si piantano gli alberi resistenti ai geli invernali: peri, ciliegi, meli, nei luoghi in cui l'inverno non sia rigido e ventoso».

◆

Nel 1931 Francesco Lanza tornò alla fede cattolica con uno schietto fervore. Dopo tante aride avventure, aveva capito quale è l'essenziale nella vita di un uomo. Aveva scritto un giorno: «Niente sono i beni di questa terra: muori e li lasci. Non ci stare attaccato: Dio te li dà, e Dio te li toglie. Un giorno di cattiva fortuna ne distrugge cento di buoni. Nessuna cosa al mondo vi è che non abbia la sua ruggine e tignola, non possono niente contro un solo tesoro: la coscienza in pace. E nel rituale dell'*Anno nuovo* puramente scrisse: «Non t'aspettare dal nuovo anno grandi cose. Sarà del tutto eguale agli altri anni passati: tu bagnerai del tuo sudore la terra e ne avrai pane: Le stelle e i pianeti seguono nel cielo sempre la medesima via. Non bisogna chiedere all'avvenire grazie impossibili. Soltanto è beato chi è puro di cuore, e chi è contento del suo stato è ricco. Il primo dovere dell'uomo è di migliorare la propria anima». Bellissime parole. Non le dimenticheremo.

CARLO MARTINI

OPERE

Almanacco per il popolo siciliano, Roma, Ass. Naz. per gli interessi del Mezzogiorno, 1924.

Poesie di gioventù, Roma, Berlutti, 1926.

Fiordispina (favola ariostesca in tre atti), Milano, Alpes, 1928.

Mimi Siciliani, Milano, Alpes, 1928.

Canti popolari siciliani, con traduzione dal dialetto di F. Lanza e N. Savarese, in *La Sicilia*, Società Editrice di Novissima, 1930.

Le più belle pagine di Giovanni Meli, scelte da F. Lanza, Milano, Treves, 1935.

Mimi e altre cose, Firenze, Sansoni, 1946.

Storie e terre di Sicilia, e altri scritti inediti e rari, a cura di N. Basile, Caltanissetta, Sciascia. (Lavoro fondamentale per la storia di Francesco Lanza: contiene, fra l'altro, un'accurata bibliografia delle opere e della critica).

(Francesco Lanza scrisse anche un libro di lettura per le classi elementari, insieme con la signora Vera Gaiba. I cinque volumetti, uno per classe, hanno per titolo *La Spiga*).

Sinteticità e sostanzialità dell'atto spirituale

(continua da pag. 1)

senso profondo del suo essere intrasformabile pur nel suo perenne farsi uomo; in breve: la sua verità. Senza questo recupero non ha senso neppure il più modesto tentativo di costruire una morale; mancando l'uomo, manca il soggetto della morale; soppresso l'uomo, è soppressa la morale. Se l'essere umano è una possibilità o un complesso biologico infinitamente trasformabile senza una sua intrinseca struttura sostanzialmente inalterabile, consegue che, quanto egli pensa o fa è una semplice, fortuita o preparata combinazione di possibilità. Ove tutto è possibile non c'è più nulla di reale e non ci sono più leggi di sorta: il soggetto e l'oggetto della morale sono eliminati; è eliminato ogni problema quale che sia; nulla ha più senso, come concludono alcuni scrittori odierni. Resta da sapere come possa essere vero o avere un senso questa conclusione; se nulla ha più senso, non ha neppure senso l'affermazione che nulla ha più senso o almeno non si capisce come possa averne uno sensato.

MICHELE FEDERICO SCIACCA

UN MONDO CHE TRAMONTA

Vi sono degli editori che intendono la loro opera in modo così nobile e sereno, che giustificano chi dice che la loro è una missione di elevazione morale e sociale, di autentica cultura, di reale creazione, talvolta non inferiore a quella dell'autore stesso.

Dobbiamo essere grati alle Editions Plon, *di Parigi, che ci presentano le Memorie autobiografiche, fin'ora non tradotte, dell'inglese John Gérard, sotto il titolo:* « Vie et Passion d'un Jésuite Elizabéthain ».

« Ciò che è stato fatto, dice l'autore in una breve introduzione, l'ha fatto Dio. Ed io credo che se Egli ha scelto di farlo attraverso me, è perchè io ero membro — un membro molto indegno — di questo corpo che ha ricevuto da Gesù suo Capo, una così notevole effusione del Suo Spirito, per la guarigione delle anime, in questa ultima età di un mondo ansante e al suo declino ».

A qualcuno questa frase potrà sembrare stranamente pessimista. Ma si pensi a ciò che vide e visse l'autore!

John Gérard nacque in Inghilterra nel 1564, da una famiglia cattolica che fu tra le prime a subire le persecuzioni religiose al tempo della prima Regina Elisabetta. La fede che lo animava gli diede la forza di resistere ad una educazione protestante forzata, e poi lo fece rifugiarsi in Francia dove fu educato nel collegio dei Gesuiti destinato agli Inglesi. Ammesso nella Compagnia di Gesù, John Gérard, ritornando a Londra, capì che la sua vocazione era di essere un missionario, nel suo paese, in quell'Inghilterra in cui la fedeltà alla Chiesa Cattolica era un delitto di Stato. Così, cominciò per lui una vita randagia e perseguitata: arrestato, imprigionato, torturato, finalmente condannato a morte, Gérard riuscì ancora ad evadere, in modo molto romanzesco, e riprese il suo apostolato.

La relazione che John Gérard doveva fare, più tardi, dei suoi diciotto anni di clandestinità cattolica in Inghilterra, fu scritta da lui in latino sotto il titolo « Autobiografia ». Libro di un interesse avvincente, e che ci fa conoscere, attraverso il racconto delle sue drammatiche ed appassionanti avventure, la severità delle leggi e dei provvedimenti allora in vigore in Inghilterra contro « i papisti » in generale, e i preti in particolare.

Ben a ragione l'illustre scrittore Graham Greene scrive in prefazione: « Noi leggiamo l'autobiografia di John Gérard come un documento contemporaneo, o forse anche leggermente in anticipo sul nostro tempo, come se, in sogno, ci fosse stato data la possibilità di leggere il racconto di una vita del 1960, — di una vita che forse conosceremo ». Siamo, da un quarto di secolo, pian piano ritornati verso quelle lontane terre del pericolo che John Gérard attraversava.

Come il noto eroe del romanzo dello stesso Graham Greene: « La Potenza e la Gloria » *(intitolato, nella sua versione cinematografica, « Il fuggitivo »), ecco un prete, e questo senza peccato, perseguitato dalla legge, e che si nasconde presso persone di cuore: une « élite » inglese, e la loro gente. Tutto un paese è contro di lui, e se, per lunghi anni sfugge alla polizia, è grazie ad una fede straordinaria, senza screzi, di coloro che gli chiedono i sacramenti.*

Leggete con me queste righe: il ritorno del Gérard nel suo paese natale. L'insidia si aggira nei luoghi familiari, la morte è in agguato nella campagna addormentata.

« Dopo di avere attraversato il mare, facemmo rotta sulla costa inglese. Il terzo giorno, il mio compagno ed io scorgemmo un punto che ci parve propizio allo sbarco. Temendo che fosse pericoloso sbarcare tutti insieme, chiedemmo nella preghiera l'aiuto di Dio; e dopo aver consultato i nostri compagni, rimanemmo al largo fino al calar della notte. Al primo quarto, l'imbarcazione ci portò a terra. La nave spiegò le vele e si allontanò.

« Rimanemmo a pregare alcuni istanti, poi, raccomandandoci a Dio partimmo in cerca di un sentiero che ci portasse quanto più possibile all'interno delle terre, e che mettesse una buona distanza tra il mare e noi, prima che l'alba spuntasse. Ma la notte era nera e il cielo coperto, e non ci fu possibile scoprire il sentiero che volevamo: tagliammo dunque attraverso i campi. Tutte le piste che seguivamo portavano a qualche casa, e ce ne avvertiva il furioso abbaiare dei cani — e ciò si rinnovò due o tre volte. Spaventati al pensiero che rischiavamo di svegliare i villici e di essere inseguiti da loro come dei malfattori, decidemmo di rifugiarci in un bosco vicino e di riposarci lì, fino al mattino. Era la fine di ottobre, il tempo umido e piovoso, e passammo una notte senza sonno. Non osavamo parlare chè il bosco era vicino ad una casa, ma riuscimmo, bisbigliando, a tenere una conferenza: era meglio partire insieme per Londra, o separarsi di modo che, se uno fosse preso, gli altri potessero continuare salvi? Dopo di avere meticolosamente discusso l'una e l'altra alternativa, decidemmo di separarci, e di andare ciascuno per la sua strada ».

Questa scena angosciosa e drammatica non si è forse ripetuta decine e centinaia di volte, in questi anni? Farà sorridere (forse!) gli Inglesi di oggi, ma non certo coloro che in tanti e tanti paesi di quella che fu l'Europa (e che noi speriamo, e che noi vogliamo che ridiventi) hanno vissuto, hanno patito, e patiscono ancora gli stessi affanni. E in Asia, anche, e dappertutto dove l'arido determinismo pseudo-scientifico marxista perseguita la fede, e nega Iddio.

Ciò che si è visto nel '500 in Inghilterra, si è rinnovato, in più larga scala ora, negli immensi territori dell'Europa orientale e dell'Asia. Potrà rinnovarsi, domani, in qualunque altro punto. Tra noi, forse.

Si legga in proposito il libro di Raymond de Jaegher e di Irene Corbally Kuhn: « Tempête sur la Chine » *(Editions Plon, Parigi).*

Raymond de Jaegher, profondamente impregnato dalla civiltà cinese, ci illumina perfettamente sugli avvenimenti che in pochi anni hanno sommerso quasi interamente un continente. E' la perfetta conoscenza degli avvenimenti e degli uomini, dell'organizzazione di propaganda, di corruzione, di deformazione, e di depravazione che l'autore dimostra di avere acquisito nella sua lunga opera missionaria, e che trasmette ai suoi lettori, che ci dà la sensazione di essere, anche noi, minacciati da un pericolo tanto più imminente quanto più apparentemente superato.

Il pericolo che nasce dalla miseria che inaridisce gli animi, e dalla ricchezza incosciente e malvagia che soffoca la fede in un formalismo da cui Dio è assente.

Oggi, sono le nostre città, i nostri sobborghi che hanno bisogno di essere evangelizzati, che hanno bisogno di essere rianimati dalla parola, e dal sangue stesso, la vita, l'azione, l'esempio di Gesù Cristo.

Un libro, severo e onesto come lo è « Le Chien du Seigneur », *di Jean Anglade,* (Editions Plon, Parigi) *merita meglio e di più che una critica facile e superficiale dei personaggi che vi si animano. Il problema dei preti-operai vi è affrontato con sincera e profonda onestà con la visione, senza fronzoli nè indulgenze, della profonda miseria, e delle imperfezioni umane.*

Solo un lettore disattento, può pensare che l'eroe, il Padre Domenicano Alberto Moël, sia fallito nella sua missione. La sua vita stessa, il suo apostolato, è una vittoria, rinnovata in aspri e dolorosi combattimenti, su se stesso e sul suo ambiente familiare. E' una vittoria sugli avversari in buona, o in cattiva fede. Ed ha ragione l'autore Jean Anglade, ha ragione il suo eroe — eroe così debole, così imperfetto — come lo stesso John Gérard riconosce di essere nella sua autobiografia, — quando risponde così agli oratori comunisti:

« — D'accordo, compagni! Non cercherò più scuse, nè spiegazioni. Mi difenderò come colpevole. Sì, ci sono, e ci sono sempre stati, dei preti ineguali alla loro missione. Ma che cosa è la Chiesa Cattolica, compagni? E' l'insieme dei cattolici, e siccome questi cattolici sono degli uomini, degli uomini imperfetti, è fatale che sia, se stessa, un corpo imperfetto...

Ma coloro che tradiscono il loro partito, hanno il diritto di criticare coloro che rimangono fedeli?

...Vedo che non mi capite. Allora vi domando: Chi, tra di voi, non è stato battezzato, o non ha fatto battezzare i propri figli? »

Due o tre voci sparse risposero: « Io!... Io!... »

« — Ma allora, compagni, fate quasi tutti parte della nostra Casa! Voi che applaudivate così forte Mesnard, quando, un momento fa, denunciava il capitalismo e il fascismo della Chiesa, voi siete dei complici di questo fascismo e di questo capitalismo!

Vi lagnate della Chiesa, mentre l'avete abbandonata? Siate logici, compagni. O la rinnegate completamente, ed allora non parlate più, per voi, di battesimo, di prima comunione nè di nessuna festa religiosa... non festeggiate per i vostri bambini il Santo Natale; non date loro campane nè uova di cioccolato il giorno della Pasqua; non chiamate più la domenica, domenica, perchè questa parola vuol dire « il giorno del Signore »; sopprimete dai vostri calendari tutti i nomi di santi e di sante, e trovate per i vostri figli altri nomi che non quelli di Giovanni, Pietro, Andrea o Antonio che furono degli apostoli; non fate più visita ai vostri morti per Ognissanti e non portare più il loro lutto; perdete anche l'abitudine, quando non siete contenti di bestemmiare, perchè insultare Dio, è riconoscere che esiste. O allora riconoscetevi membri della Chiesa Cattolica e comportatevi da veri cattolici, e preoccupatevi della vostra anima più che della vostra pancia, e delle colpe vostre più di quelle degli altri... »

Libro duro e severo, forse « Le Chien du Seigneur », *di Jean Anglade, è un libro generoso e capace di richiamare alla realtà gli uomini di buona fede dimentichi del senso stesso della vita.*

Un grande Cardinale, Arcivescovo di Parigi, che illumina e trasfigura un altro libro consacrato ai preti-operai: « Les Saints vont en enfer », *di Gilbert Cesbron,* (Editions Robert Laffont, Paris), *diceva: « ho bisogno del vostro fuoco, non della loro unzione! bisogna salvare le anime! » E pensava ai tristi sobborghi paganizzanti della grande metropoli. E la sua ultima parola, al momento della sua morte, (una voce imperiosa e supplicante), fu: « — Che non una di queste anime, sia perduta! »*

Questo monito, questo testamento, sia a tutti noi presente. Da noi soli, da noi tutti, dipende che alle tenebre in cui il mondo sembra immergersi, succeda una nuova aurora di tolleranza e di giustizia.

CARLO BOCCARA

IL CONIGLIO COMBATTE E VINCE

Quando il rumore cessa, quando il sole declina, nelle alture incolte, aride e sabbiose, o presso le località boschive, fa capolino il coniglio. Timido, vigile, guardingo e sospettoso, mena vita notturna. I suoi molti nemici lo spaventano e teme continuamente di essere sorpreso. Attende, per questo, le ore più sicure per andare in cerca di nutrimento e per sentire il gusto della libertà. E' assai vorace e si accontenta di tutto: frutti, erbe, radici, cortecce, qualsiasi rimasuglio vegetale. Esce dalla sua tana circospetto, temendo ad ogni passo l'agguato, turbato continuamente dalla paura, dalla inquietudine, dallo sgomento, innanzi alla minaccia, o al pericolo. Il povero, timido animaletto, non dispone di validi mezzi di difesa: è inerme e solo protetto dal delicatissimo udito e dalla facoltà di correre velocemente.

Il coniglio selvatico (Oryctolagus cuniculus) del quale stiamo a parlare, è spesso confuso con la lepre (Lepus timidus). E' veramente una confusione poco giustificata se dobbiamo pensare che la differenza tra i due Leporidi sia anche notevole. Chi si occupa dei costumi degli animali ci potrebbe anche dire che trattasi di due ostinati avversari. Avversione, se vogliamo, contenuta in certi limiti di moderazione e pacifica, perchè coniglio e lepre si scansano a vicenda. Trattasi di una istintiva antipatia, malgrado si osi parlare di un possibile caso di accoppiamento, presupponendosi dai superficiali, naturalmente, una comunanza di vita — che abbiamo escluso — in rapporto alle innegabili affinità e al cospicuo carattere delle somiglianze somatiche.

A prescindere da questo, tra lepre e coniglio c'è una notevole differenza fin dalla nascita. I piccoli della lepre nascono già vestiti di pelo e con gli occhi aperti; quelli del coniglio nascono senza pelo e ad occhi chiusi. La lepre, poi, è più voluminosa; ha gli arti posteriori assai più lunghi degli anteriori, le orecchie più lunghe e a punta nera, pelame a tinta più fulva, corpo in generale più agile. Il coniglio, più piccolo e a più piccole orecchie a punta bruna, non abita, come la lepre, le pianure, nè si accontenta di una tana rudimentale, spesso limitata a un cavo o a due semplici zolle di protezione, o a un solco. Solo è gran danno che la sua agilità, dinanzi alla minaccia dei comuni nemici sia di gran lunga inferiore a quella della lepre. Il cacciatore, accorto, facilmente ne segue la pista, attende il coniglio al varco, poichè conosce l'invariabile, inveterata abitudine di ritornare alla tana. L'agguato, dunque, facilmente riesce e la distruzione del timido vegetariano è sempre più compromettente dove l'animale elegge prediletta dimora: nell'Arcipelago Toscano, in Val d'Aosta, in Sicilia e in Sardegna. La caccia è spietata, ostinata, senza quartire e comprometterebbe seriamente la specie, se non ci fosse la reazione della natura che ha dotato il coniglio di una fecondità prodigiosa.

Qui è il caso di considerare quello che rappresenta la risorsa della specie nei confronti dell'equilibrio biologico naturale. Il coniglio così timido, così combattuto e inerme, a un certo punto, accetta la battaglia. Battaglia senza risparmio di mezzi da parte dell'uomo che lo vorrebbe assolutamente distruggere. Ci riportiamo, adesso, col pensiero, alla sterminata invasione dei conigli in Australia. E mentre rimaniamo impressionati della insufficienza che ha la lotta contro l'invasore nei nostri paesi, dalle volpi, dagli uccelli di rapina, dai cani e dell'uomo, pensiamo alle ragioni che garantiscono la perpetuazione della specie così strenuamente combattuta. Oltre alla fecondità, s'intende, il coniglio deve disporre di una capacità sorprendente nel prevedere il pericolo e scansarlo, oltre alle provate risorse nell'attuare piani concreti di strategia e di astuzia nel più complesso piano della costante battaglia cui è inesorabilmente impegnato. Ma il campo di battaglia dove il coniglio diventa leggendario, è proprio nell'Australia. E inutilmente ci si dirà che esso sia assai diverso dal nostro, sapendo a quali necessità di adattamento avrà dovuto sottoporsi l'animale per realizzare la spaventevole conquista. Diverso in quanto le condizioni ecologiche sono differenti e l'animale deve reagire al condizionamento in modo particolare. Tanto non è cosa strana, quando si sa che il coniglio selvatico, già qualche secolo fa, si voleva considerare come specie a sè rispetto al coniglio domestico che, secondo il Darwin ne è una derivazione. Il Gervais, nel 1854 (Hist. nat. des Mammifères, pag. 288), scriveva: « Il vero coniglio selvatico è più piccolo del domestico, le sue proporzioni sono assolutamente le medesime; la sua coda è più piccola, le sue orecchie sono più corte e più pelose; e questi caratteri, non tenendo conto del colore, ci indicano che non è giusta l'opinione di riunire questi due animali sotto una stessa denominazione ». Al contrario, il Figuier (I Mammiferi, Milano 1872, pag. 234) dice: « Tutto fa supporre che questa specie (il coniglio selvatico) sia lo stipite del nostro coniglio domestico ».

La storia ci persuade che le modificazioni, nel comunissimo roditore considerato, sono da ritenersi notevoli attraverso il tempo. L'addomesticamento del coniglio rimonta ad una lontanissima antichità se lo stesso Confucio lo cita tra gli animali da sacrificarsi agli Dei, presso il popolo cinese. Ma dalla indagine nella oscurità di quei tempi, pare attendibile che l'animale sia originario dall'Africa, da dove in seguito si ritiene emigrato. Pervenuto nella Spagna, è passato in Francia, quindi in Italia: successivamente si è diffuso in tutti i paesi temperati di Europa e in Persia.

Lo svolgersi della civiltà, ha favorito il trasporto del coniglio da luogo a luogo. La coniglicoltura ha fatto convergere le sue cure al miglioramento delle razze utilizzando conquiste genetiche e pratiche selettive.

Il coniglio, dunque, è dotato di una prolificità meravigliosa. La femmina partorisce circa sette volte all'anno, dando alla luce da quattro a dodici piccolini. La gestazione ha la durata di un mese. La madre è zelantissima e prepara di volta in volta il nido per la prole, con erbe secche e con peli che si strappa dal ventre. I coniglietti sono allattati per una ventina di giorni e, avvenuto lo slattamento, si avviano alla vita libera. Però durante la tenera età, la madre ne tutela amorosamente lo sviluppo, perfino tappando l'apertura di ingresso alla tana quando è costretta ad allontanarsi per la ricerca del necessario nutrimento. La prolificità imponente è il fattore che meglio riesce a bilanciare l'effetto della lotta che si avvera contro il coniglio ovunque sia.

Con queste premesse, si può ben comprendere come, allo stato selvatico, il coniglio accetti e vinca la battaglia. Le risorse della specie sono così efficaci nel mantenere le conquiste, da impensierire seriamente, spesso, agricoltori ed economisti. E' infatti così nell'Australia, dove l'invasione dei conigli è considerata perniciosa. Prestando fede alle notizie storiche raccolte, essa rimonta al 1859. Allora giunse, presso la Baia di Hobson, il veliero Lightning con a bordo 24 bestiole destinate a Thomas Austin di Barwon Park. Esse dovevano costituire un primo nucleo zootecnico da proteggersi e ricevettero le opportune cure per incrementarsi e per agevolarne ulteriormente lo sviluppo. Fu così che la prolificità dell'animale determinò una tale eccedenza che, non soltanto incrementò gli allevamenti, ma determinò l'inserirsi della specie nella fauna locale. Sfuggite alcune coppie al controllo dell'allevamento, si formò un colossale esercito che si diramò per le campagne, apportandovi non soltanto danni, ma pure e ben presto la desolazione. Le prove erano generalmente allarmanti. Lo Stato dovette intervenire. L'agricoltura era fortemente turbata e in certe località soffriva conseguenze d'innegabile importanza sociale ed economica. S'incoraggiò, allora, la lotta contro il pericoloso roditore, assegnando premi per i più volenterosi biolo-

(continua a pag. 4)

ALFIO MUSMARRA

"È MEZZANOTTE, DOTTOR SCHWEITZER!,,

L'altissimo riconoscimento del « Premio Nobel per la pace » ha portato alla ribalta il nome del dottor Albert Schweitzer. Strano destino, il suo: alsaziano, impegnato per decine d'anni in una stupenda opera umanitaria nel Gabon, dove ha salvato migliaia di vite umane sacrificando tutto se stesso, Albert Schweitzer era pressocchè sconosciuto in Europa, mentre da tempo il suo nome gode eccezionalissima fama, ad esempio, negli Stati Uniti. Ma il dottor Schweitzer sarà forse più dispiaciuto dell'improvvisa fama che il « Premio » ha richiamato sulla sua persona, che non del precedente silenzio: tanto schivo egli sempre fu di ogni gloria terrena, perso letteralmente dietro un ideale che gli ha richiesto — ed è stato dono non rimpianto — l'abbandono di una vita di impegno e di presenza nel mondo culturale — egli è filosofo, musicista (il suo studio su Bach è considerato un classico nel genere), medico, oratore — che gli avrebbe assicurato posizioni di primissimo piano. E se a « tournées » di conferenze e concerti egli s'è adattato — ha visitato per questo scopo le capitali di tutta Europa — unicamente fu per raccogliere gli indispensabili mezzi di sostentamento per il suo ospedale di Lambarené.

Fu a Parigi, durante una delle instancabili peregrinazioni, che avvenne l'incontro tra il dottor Schweitzer e Gilbert Cesbron. Fortunato incontro, da cui è scaturito quello splendido lavoro che è « Il estminuit, docteur Schweitzer! ». Altri forse potranno ricordare i fatti cronologici d'una vita che è tutta un meraviglioso atto d'amore. Ma forse diranno poco — o nulla — di lui. Al di là dei fatti c'è un ideale. Ed è di quest'ideale che Cesbron ha fatto il centro della sua commedia, dandoci il ritratto migliore dell'« apostolo dell'Africa », e, nel contempo, due atti affascinanti che sono la più compiuta presentazione di Schweitzer.

Con finissima combinazione — anche se forzando leggermente la mano alla cronaca — Cesbron ha immaginato di far incontrare in Africa tre uomini: Schweitzer e — sotto nomi che non sono che un velo apparente della realtà — Lyautey (il comandante Lieuvin) e il Padre de Foucauld (père Charles de Ferrier): la follia della fede, la follia dell'azione, la follia della bontà. Da questo trio eccezionale è nato un lavoro « d'una nobiltà e d'una grandezza singolari, che fa onore a chi l'ha scritto ».

L'azione si svolge col primo atto alla vigilia della dichiarazione della guerra mondiale, e col secondo il 3 agosto 1914, nella direzione dell'ospedale del dottor Schweitzer, nella boscaglia, presso Lambarené (Gabon). Ma vorremmo che ogni riferimento a fatti e luoghi concreti s'arrestasse qui. Tutto il resto non si rivela che accessorio: schiacciato com'è — sommerso — dal dialogo stupendo dei protagonisti: un dialogo cui non possiamo non cedere il campo: tanto è dominatore — essenziale — nell'opera di Cesbron.

« L'avevo giurato nella mia giovinezza » — dice Schweitzer — « Sentivo i grandi parlare del loro ideale e del loro entusiasmo come ragazzi che sarebbero morti. Mi ha colto il terrore di poter loro rassomigliare un giorno. Allora ho deciso di attraversare la vita con un'anima...intatta! *Maria* (un po' ironica): E tutto questo le ha dato la felicità? — *Schweitzer*: — Siamo nel cuore della notte, immersi nella boscaglia e soli; e tuttavia esito a confidarle questa verità che tanti anni mi sono occorsi per accettare: la felicità non esiste. — *Maria*: Non lo credo! — *Schweitzer*: — Verità che si impara, ma che non si può insegnare! — *Maria*: — Ed io sono sicura che la felicità esiste! — *Schweitzer* (imperiosamente): — Sì, sì. Ma se ne è degna, capirà allora di non averne diritto, di dover assumersi una parte del fardello di dolore del mondo... Allora lei abbandonerà la felicità e sceglierà la gioia...

D'un colpo si è già introdotti nel mondo dello spirito: vivendo, nel colloquio, la sofferenza stessa dell'umanità: il potere dei grandi esempi, il dilaceramento dello spirito di contraddizione. L'atmosfera si intensificherà all'apparizione di padre Carlo, questa stupenda figura di missionario: « Lei ride sempre, padre », dirà Maria, « perchè? ». « E' la mia sola arma, me la lasci ». E la scena indimenticabile dell'incontro col dottore: tra i due uomini — il missionario e lo scienziato, la follia della fede e la follia della bontà — il corpicino d'un bimbo malato strappato al sacrificio: « Che sconfitta, padre Carlo! Da due anni siamo qui, lei ed io, e sacrificano ancora dei bambini malati! ». « Due anni, sì: ma quanti altri e quanti secoli davanti a noi! ». *Schweitzer*: — No, padre Carlo, no! Non mi basta che il regno di Dio sia in marcia: voglio che giunga più presto, più presto ». *Padre Carlo*: — Non è lei che agisce troppo poco, Schweitzer: sono io che prego male. — *Schweitzer*: — Ho montato trenta baracche, trecento letti, cento cuccette, ed ecco! Per una regione come dieci volte l'Alsazia! Prima non c'era niente, un giorno vi saranno ospedali modello, dispensari dappertutto. Bene! Ma oggi, padre Carlo! E' l'oggi che mi interessa!... Uno di questi terribili protestanti, eh? Ecco ciò che lei pensa di me! — *Padre Carlo*: — No. Mi chiedo invece come mi può giudicare lei, Schweitzer, lei che abbatte, costruisce, cura notte e giorno! — come può giudicare me che passo delle ore inginocchiato ai piedi del Santissimo Sacramento... — *Schweitzer*: — Ci vuole un immenso coraggio, quando i corpi sono così miserabili, per pensare prima di tutto alle anime, che lo sono di più ancora. Io, non potrei farlo... — *Padre Carlo* (sottovoce): — Lei è troppo generoso ».

Non abbiamo colto che qualche battuta: eppure verrebbe fatto di dire che qui v'è già tutto. Caratteri, ideali, lotte, sofferenze, sbozzati con splendida mano: ed ogni pennellata successiva non è che un affinare il quadro.

Gli eventi precipitano: il disinganno è alle porte: i negri timorosi di essere abbandonati, saccheggiano i magazzini (« ho rinunciato alla musica, all'insegnamento, a tutto ciò che amavo; ho voltato le spalle alla vita per giungere a questo: essi rubano le provviste dell'ospedale! »), padre Carlo cade in una imboscata (*Maria*: — Sfigurato? — *Leblanc*: — No, sorridente — « Il mio eremitaggio è aperto notte e giorno... aperto ai serpenti, alle belve, agli uomini. Quando si ha la fortuna di possedere Dio, non lo si mette sotto chiave... D'altronde... » *Leblanc* (violento): — Vuole che termini io? D'altronde, se dei fanatici attaccassero il Santissimo Sacramento ch'io custodisco, mi farei uccidere con gioia! Voleva dir questo? *Padre Carlo*: — Sì —), in Europa scoppia la guerra. E la Francia si ricorda che il dottor Schweitzer è suddito tedesco: il governatore riceve l'ordine di arrestarlo prima dello scadere del 3 agosto.

« Signor Leblanc, c'è una lanterna sempre accesa, allo scalo: guida all'ospedale quelli che vengono da lontano. Vuole andare a ritirarla? Tocca a lei spegnerla ».

Le stupende parole dell'abbandono: « Mio Dio, affido tutto alle vostre mani: trecento malati guariti, ed anche uno morto, perchè non sono che un uomo... Dovrei accettare e rimettermi a voi in tutta confidenza — e soffoco d'amarezza, soffoco d'inquietudine, perchè non sono che un uomo... ».

Ed il distacco da Maria: Maria che ha capito — rinunciando alla felicità disperatamente cercata — che la pace dell'anima si trova ben oltre; e resta per preservare l'opera di Schweitzer, per attenderne il ritorno: « Non mi ringrazi... » — *Schweitzer*: — Sì! Nella mia rovina, lei mi lascia qualcuno a cui pensare. E' l'essenziale! Lei crede al pensiero più forte dell'assenza, vero? Ascolti allora, Maria, le ultime parole che ho ricevuto da padre Carlo: « Ditegli che penso alla sua anima. Soprattutto, diteglielo! questa notte ». — *Maria*: — Di chi parlava? — *Schweitzer*: — Questo cuore che sento battere in lei ha già risposto!...

Sulla porta, Leblanc, la lampada accesa in mano. Un immenso silenzio. Poi, di improvviso, un soffio. La spaventosa tragedia di quella lampada che si spegne! E Leblanc, con voce forte: « E' mezzanotte, dottor Schweitzer! ».

GIOVANNI VISENTIN

G. CESBRON, « *E' mezzanotte, dottor Schweitzer* » - *La statua in frantumi*. Milano, Editrice Massimo.

IL PRIMO JOYCE

14.

Lasciamo il dettaglio sgradevole al giudizio degli analisti specializzati, e fermiamo invece la nostra attenzione per puntualizzare l'effetto sinestetico della pagina joyciana sul grido della suora che si leva dalle mura del manicomio: « Gesù! O Gesù! Gesù! » e sulla scenetta renoiriana che libera da quel fastidio l'orgoglio della sua gioventù: « scendendo il viale sentì la grigia luce del mattino calargli intorno per gli alberi gocciolanti e aspirò lo strano e selvatico aroma delle foglie e delle cortecce bagnate... ». Ma all'evocazione impressionistica si sovrappone una nota simbolica o meglio espressionistica: « Gli alberi gravati di pioggia evocarono in lui come sempre ricordi di donne e fanciulle dei drammi di Gerhart Hauptman, e il ricordo dei loro pallidi crucci e la fragranza emanante dai rami umidi si mescolavano in un sentimento di quieta gioia ». Come, in più vasta scala, nella struttura dello *Ulysses*, in cui per esempio all'enorme tensione dell'episodio di Circe, fa seguito la stasi o *lusis* dell'episodio successivo, anche qui l'esaltazione panica della scena sulla spiaggia dà luogo a percezioni istantanee e localizzate che rimangono sospese per un attimo nell'aria come singole note ritornanti e subito disperse di quel tema. La letteratura s'ambienta letteralmente nella natura: Stephen, durante il percorso da casa all'università, sa che un dato luogo gli evocherà la prosa di Newman, che altro luogo gli richiamerà « il cupo umore di Guido Cavalcanti », e un altro ancora lo spirito di Ibsen, e altro un *song* di Ben Jonson. In realtà lo scrittore, con quella potenza evocativa ed associativa che gli è propria e che certamente contribuì a conquistargli l'ammirazione di Eliot, prepara l'ambiente in cui lanciare la solenne proclamazione dell'assolutezza dell'arte, una teoria dell'arte per l'arte, ma elevata a dottrina e ben più sostanziosa e attrezzata di quelle degli esteti che lo avevan preceduto. Con la scrupolosa esattezza ed onestà mentale consuete a Stephen come al suo autore, egli cita le fonti della sua dottrina estetica che si riducono a uno spicilegio di massime tratte dalla poetica e dalla psicologia di S. Tommaso e una *Synopsis Philosophiae Scholasticae ad mentem divi Thomae*. Stephen sommerge per un po' la propria solitudine speculativa e fantastica nella *concordia discors* della goliardia, ma intanto continua a rievocare il proprio *curriculum* che include una precoce passione per Ovidio (Ovidio è un aspetto del medievalismo di Joyce: le Metamorfosi, come è noto, son citate, non correttamente peraltro, anche nel frontespizio) (21) e per Orazio rivelatoglisi dalle pagine consunte d'un libro di seconda mano e tuttavia con tal fragranza come se « i polverosi versi fossero rimasti per tutti quegli anni fra il mirto e la lavanda e la verbena ». Come si quintessenzia in queste frasi il gusto e il fervore apostolico e vergine del giovane provinciale Joyce per la cultura e per la poesia! Ma, ancora più rivelatrici, le frasi che seguono hanno la severità d'un giudizio esteso a tutta un'epoca, ove si legge e proprio dall'esaltatore di Ibsen che « il sapere monastico nei cui termini si sforzava di foggiare una filosofia estetica, non era tenuto in maggior conto, nell'epoca in cui viveva, dei gerghi sottili e curiosi dell'araldica e della falconeria ».

I compagni di Stephen e sto per dire quasi i compagni di Ulisse, ma voglio dire i compagni di Joyce sono da lui inseparabili, appunto come i compagni dell'eroe, e, nonostante l'esilio, li distacca da lui solamente la morte. Egli stesso si sente uno di loro, e in effetti nello *Ulysses* Stephen è soltanto il deuteragonista. Stephen, con tutto il suo orgoglio, non li pone al disotto di sè e alcuni di loro hanno a tratti una funzione essenziale nell'economia del libro, corale, e persino rivelatrice. E non affatto perchè l'autore li presenti, sulle orme del decadentismo, come esseri eccezionali o comunque originali. Anzi per la ragione opposta: al pari dei « dublinesi » ma più pateticamente e simpateticamente, essi ci sono presentati come incarnazioni d'una tradizione e d'un destino, e l'attitudine dello scrittore nei loro confronti può dirsi balzachiana. È un altro aspetto della cattolicità del libro, della sua essenza metafisicale, così come è manifestamente cattolico il modo di contrapporre continuamente i dati della realtà, anche la più corposa e brutale, ai dati della percezione e della immaginazione individuali, il continuo interferire di realtà e simbolo che trova una esternazione icastica e insieme patetica nei gesti e nel gergo studenteschi e che troverà infine una espressione anche più icastica nello *Ulysses*. E s'è già detto che il gergo goliardico già presente nel primo abbozzo ma qui più sapientemente proiettato è una delle fonti della multicorde lingua « ulissiana ». Pertanto il pittoresco e semicaotico intrecciarsi delle battute, dei lazzi, dei gesti dei compagni d'università di Stephen non è certo casuale nè gratuito ma anzi direi indispensabile all'economia del romanzo, e si decanta, si distilla con sorprendenti effetti lirici nei dialoghi fra il protagonista e Cranly e Davin e Lynch. Pochi scrittori hanno espresso, io credo, con più ricco e urgente pathos l'atmosfera densa e vibrante di non ancora definiti destini che aleggia intorno a un gruppo di goliardi. Joyce per questo lato è forse debitore dei narratori russi e comunque li richiama alla nostra memoria. E vorrei anche osservare come sapientemente è graduata e distribuita la materia della confessione finale di Stephen. Sembra quasi che, come distingue scolasticamente i generi della poesia animandoli d'una libera e appassionata esegesi, così anche interpreti e distingua con scolastico rigore tutti gli aspetti e i significati della sua ribellione. Nè sceglie a proprio confidente una sola persona. L'aspetto politico della sua apostasia si annuncia attraverso il rifiuto a sottoscrivere una petizione per la pace universale patrocinata dallo zar. Il suo interlocutore e antagonista è qui il nazionalista MacCann che al suo rifiuto lo taccia di *minor poet*, ma Stephen risponde pronto con un ponderato sarcasmo che gli guadagna subito il consenso d'un altro studente: si manifesta poi più esplicitamente nel colloquio con Davin, il più raffinato nazionalista, al quale Stephen dichiara solennemente che soltanto esprimendo se stesso esprimerà la razza e il paese che lo han prodotto, e, con più enfasi, che sfuggirà alle reti della nazionalità, della lingua e della religione. Ma è l'amico povero e privo d'infingimenti e di rettorica, Lynch, che egli sceglie per annunciargli il suo nuovo credo estetico in quelle pagine neotomistiche sulla natura dell'arte e dell'emozione estetica che non si leggono senza commuoversene. Lynch controbilancia Stephen, esprime senza reticenze le proprie passioni primitive del passato e del presente e punteggia l'appassionato discorso dell'amico di commenti concreti e piccanti, ma la iterata interiezione in cui prorompe « *Bull's eye!* » mostra che lo ha seguito, che ha inteso, e s'è commosso alle parole del giovane messia dell'arte. La teoria, sebbene qui si presenti in termini più rigorosi che non in *Stephen Hero* commuove nel vivo il lettore. Sebbene infatti l'esposizione di Stephen abbia qualche tratto di esteriore somiglianza con le *Intentions* wildiane (ma anche, più indietro, con i dialoghi di Berkeley), il protagonista e per lui il giovane Joyce la investe di una personalità e di una passione. E non può non sorprendere la coincidenza rilevata anche dal Tindall fra il concetto della *radiance* in Joyce e il concetto della *inscape* in Hopkins: Stephen, che al pari di Hopkins « esige una nuova terminologia e una nuova esperienza personale » converte in *radiance* quel termine scolastico di *quidditas* che Hopkins (appellandosi anche alla *haecceitas* del suo Scotus) aveva convertito in *inscape*, l'uno e l'altro mirando a esprimere insieme con l'intrinseca armonia della creatura l'apprensione e intuizione di tale armonia nell'artista, l'uno e l'altro subordinando, in omaggio alla poetica scolastica e, contro gli estetismi romantici e post-romantici, alla natura l'arte. Si aggiunga che non trascura, nel suo discorso, d'assegnare all'innografia latina la parte che le compete: egli dichiara a Lynch di ammirare il *Pange lingua* ma ancor più il *Vexilla regis* di Venanzio Fortunato e a convalidare l'omaggio l'amico ne canta in sordina una strofa. Le rivelazioni estetiche di Stephen a Lynch vengono interrotte pittorescamente dal momentaneo interferire di altri studenti che s'imbattono nei due amici e le interruzioni, anche dei più importuni, sono calcolate ed efficaci all'economia della scena. Altrettanto opportune le citazioni e le allusioni, indizi e spie dell'ardente passione del protagonista, una frase di Shelley, oltre quelle già indicate, e una del nostro Galvani (incantamento del cuore) in cui Stephen indaga e avverte un senso poetico scaturito dalla fisiologia. Dopo la baudelairiana affermazione del primato della poesia sulle altre arti per la spirituale essenza del mezzo espressivo (22), il discorso di Stephen si conclude con l'amaro commento di Lynch, la sua invettiva contro la desolatezza dell'Irlanda, e insieme col commento naturale e impressionistico della pioggia. Allora appare, a distanza, come una visione subito segnalata dal sagace Lynch, Emma. Il costruirsi delle immagini e il comporsi dei temi è già in questo libro complesso e graduale. La donna anche qui tende ad assumere la figura di un uccello: « ...se la sua vita fosse semplice e strana come quella d'un uccello, gaia al mattino, irrequieta durante tutto il giorno, stanca al tramonto?... ». Stephen tende involontariamente ad acquisire e conquistare della donna non le specie sensibili ma quelle mistiche, l'essenza e il simbolo unico e universale.

(continua)

AUGUSTO GUIDI

(21) Come è stato osservato dal Levin (*J. J.*, pag. 61) la citazione esatta è: *Metamorfosi*, VIII, 188; non 18 come nel frontespizio.

(22) Un brano che richiama da presso Baudelaire (così delle *Fleurs du mal* come dei *Petits poèmes en prose*) nel *Portrait* è il seguente: « Era quell'ora immobile dell'alba quando la piazza si desta e strane piante s'aprono alla luce e la falena spicca il volo silenziosamente ». Joyce, come ci attesta Mary Colum, conosceva a memoria *Correspondances* (Tindall, *J. J.*, pag. 109).

"LA DANTE"

◆ Il 10 luglio si è concluso a Palazzo Firenze un breve ciclo di manifestazioni organizzate dalla Presidenza della « Dante Alighieri » per giovani arabi residenti a Roma per ragioni di studio. Sono stati proiettati vari cortometraggi italiani di particolare valore culturale ed artistico; il prof. Francesco Gabrieli dell'Università di Roma ha parlato sulle relazioni culturali tra l'Italia e il mondo arabo; il prof. Italo Galassi ha intrattenuto l'uditorio sull'arte araba in Italia. Il segretario dell'Ufficio di Presidenza Consigliere Centrale ing. Giovanni Pedace ha portato ai graditi ospiti il saluto della « Dante » e l'augurio di proseguire anche nel prossimo futuro queste manifestazioni per intensificare i rapporti spirituali, politici ed economici fra l'Italia e il mondo arabo.

VETRINETTA

CARLA PORTA MUSA, *Nuovi momenti lirici*. Genova, Typis.

Dopo un felice avvìo crepuscolare, che trovò la sua viva esemplificazione nella raccolta *Momenti lirici*, data alle stampe nel 1950, in cui si avvertivano, come smorzati e ripresi con un tono di voce meno disperato ma ugualmente commosso, echi e accenti del Gozzano più alto e più puro, Carla Porta Musa, con questi *Nuovi momenti lirici*, rompe decisamente con una linea poetica nobilissima ma ormai consegnata alla storia, si libera con un colpo sicuro d'ala di una cara suggestione, per iniziare una propria esperienza lirica.

La spontaneità del sentimento rimane al fondo di questa nuova costruzione poetica, come stimolo e ispirazione, che trovano nello svolgimento sereno e tranquillo della vita, nella visione attenta e profonda della natura, attraverso il giro eterno delle ore e delle stagioni con le apparizioni mutevoli delle creature umane, delle cose, delle voci, degli animali, i motivi centrali che si tramutano in palpiti, in soffi, in fremiti di poesia per mezzo di una trasfigurazione lirica interiore. Questi motivi ispiratori formano il blocco di un sentimento profondo nelle sue inflessioni spirituali, suggestivo nei suoi riflessi psicologici, chiaro nei suoi significati umani, che, superando la tensione di una facile disperazione intellettualistica, si arricchisce spontaneamente di una sottile e autentica vena di malinconia, senza dover però rinunciare ad una serenità d'ispirazione, che è segno di vita e di forza. « *Verso di me s'avanzano le nubi; — le mie braccia vorrei fossero immense — per contenerle tutte. — E poi sparire, — con loro e come loro, in un momento* » (« *Nubi* »).

Il sentimento si distende, si scioglie dolcemente come un'onda sulla spiaggia, secondo le emozioni e gli stimoli che vengono dall'esterno per tramutarsi in sensazioni interiori che hanno bisogno di sicuri mezzi d'espressione per tramutarsi, a loro volta, in immagini di poesia. Gli strumenti di questo sottile processo di trasformazione e di trasfigurazione, nella poesia della Musa, sono rappresentati da un lessico semplice, da una nomenclatura quanto mai precisa e da una versificazione chiara, dosata nei suoni, armoniosa nei timbri e nei ritmi, cosicchè il risultato ultimo è dato da una unità di visione e da una essenzialità di linguaggio, rispondente ai suoi esatti significati. Si oda: « *Il passo è svelto e lieve stamattina — e più non penso a quello che ho lasciato. — (Il passato di un attimo è già ombra). — Solo attratta mi sento dalla luce, — ultima luce calda dell'estate — e pare sia la strada così bianca, — la strada che mi porta sino al sole* » (« *Passeggiata autunnale* »).

La Musa, nella costruzione sintattica della sua poesia, è tesa costantemente ad una sintesi fra contenuto e forma, per mezzo di una fusione di tutti gli elementi psicologici e grammaticali, nella ricerca di una rapidità di restituzione lirica che sia, soprattutto, essenzialità espressiva. Nascono così, da questa freschezza e da questa immediatezza di sensazioni, momenti poetici saettanti di intuizioni e di immagini, come ad esempio: « *Un'arancia sanguigna pare il sole. — Ghermirlo vorrei con le mie mani — e strizzarne il succo luminoso* » (« *Il sole, oggi* »). Oppure: « *La mia tristezza è come dura roccia — nella quale fiorisce un fiore azzurro* » (« *La mia tristezza* »). E ancora: « *Soltanto vi rimase una fontana — che zampilla d'acqua benedetta. — Una croce rimase ancora intatta — che portava il suo Cristo sanguinante* » (« *Apocalisse* »).

Carla Porta Musa, con questa breve raccolta, che si è meritata il Lauro d'onore al Premio Vallombrosa 1953, ha indicato i punti essenziali di una chiara personalità poetica, che, maturando attraverso un logico sviluppo espressivo, è avviata a inserirsi decisamente fra le voci più vive e autentiche della nuova poesia italiana.

ENOTRIO MASTROLONARDO

LA VARENDE, *Les grandes familles françaises: Les Broglie*. Paris, Fasquelle.

Il contributo di alcune tra le grandi famiglie francesi, nel corso degli ultimi secoli, fa parte non solo della Storia di Francia, ma anche del suo patrimonio di gloria.

Ed è per me, sempre, motivo di varie meditazioni, e che forse, forse, — esprimerò un giorno in una « *geografia morale dell'Italia* », — il fatto che parecchie, tra le più grandi famiglie della Francia, siano per nascita, o di origine, italiane.

La famiglia dalle doti eccezionali che diede consecutivamente quattro marescialli ai Re di Francia, poi uomini di Stato, Primi Ministri, oggi Premi Nobel alla Francia e al mondo degli Accademici scienziati, i *Broglie*, è di origine piemontese.

L'ascesa continua di una grande famiglia, ascesa meritata dalla nobiltà dei sentimenti che ha guidato sempre — attraverso diciannove generazioni — i suoi componenti, il cui motto generoso riassume l'ideale: « Per l'avvenire! », ci è dipinta magistralmente da La Varende, autore geniale, prestigioso romanziere e cronista di quelle valli normanne dove si trova precisamente il grosso borgo Broglie.

Questo libro pieno di documenti inediti, sarà letto utilmente dagli italiani.

CARLO BOCCARA

GIAMBATTISTA VICO, *La Science Nouvelle*.

DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*.

Série Ibéro-Américaine:

***Antologie de la poésie Méxicaine*.**

JOSÈ MARTI, *Pages Choisies*. Paris, Nagel.

Dobbiamo veramente essere grati alle Edizioni Nagel di Parigi che in questa collana di « Opere Rappresentative Italiane », iniziatasi con una vita di « *Léonard de Vinci par lui-même* », raccolta di testi scelti, tradotti e presentati da André Chastel, ci presentano oggi due volumi di alto pregio: una perfetta traduzione de « La Scienza Nuova » di Gian-Battista Vico, « *La Science Nouvelle* », dal testo integrale dell'edizione definitiva del 1744, traduzione dovuta a Ariel Doubine, professore all'Università americana di Beyrouth, mentre l'Introduzione, le note e l'indice sono dell'illustre studioso Fausto Nicolini. L'opera si apre con una « presentazione » di Benedetto Croce. Il secondo e più recente volume contiene « *La Vita Nova* » di Dante Alighieri, nel testo originale che accompagna una nuova traduzione di André Pézard, con introduzione, note e appendici dello stesso.

Sarebbe ozioso dire qui i pregi di queste edizioni che, per il loro valore, sono poste sotto l'egida dell'Unesco. Pensiamo che questa collana che diffonderà oltr'Alpe e oltre Oceano i nostri maggiori scrittori e poeti, sarà anche per i nostri studiosi e docenti, strumento utile di confronti e di studi.

Nella serie Ibero-Americana, le stesse benemerite Edizioni Nagel ci presentano ora un'« *Anthologie de la Poésie Méxicaine* », elaborata, annotata e commentata da Octavio Paz, e tradotta da Guy Lévis-Mano. La raccolta dei testi originali con la traduzione a fronte, che si inizia con alcune liriche scelte di Francisco de Terrazas, poeta del '500 e si chiude con Alfonso Reyes, nostro contemporaneo, si apre con una prefazione particolarmente interessante dell'Accademico di Francia Paul Claudel. Un altro volume raccoglie le Opere Scelte « *Pages Choisies* » dell'illustre patriota cubano Josè Marti, nella ottima traduzione di Max Daireaux, Josè Carrier et Emilie Noulet.

[E' doveroso in proposito ricordare la breve, ma preziosissima raccolta di poesie dello stesso Josè Marti, tradotte in francese dall'insigne poeta Armand Godoy (Josè Marti: « *Poésies* », aux Editions Bernard Grasset, Paris) il cui studio sulla vita del grande patriota è indispensabile alla migliore comprensione di tutta la sua opera].

Segnaliamo per finire l'Opera Omnia di Montesquieu, dovuta anch'essa alle Edizioni Nagel, e di cui esce ora il secondo volume che contiene « *Pensées* », « *Spicilège* », « *Geographica* » e « *Voyages* ». Il primo volume che raccoglieva le « *Lettres Persanes* », « *Le Temple de Gnide* », « *L'Esprit des Lois* » e diversi altri scritti, era l'esatto fac-simile dell'edizione originale del 1758. Questa Opera Omnia, stabilita da eruditi specialisti, sotto la direzione del Sig. André Masson, ci darà molti testi inediti del grande scrittore e pensatore francese del '700.

CARLO BOCCARA

JEANNE DANEMARIE, *La Cité de la Bienfaisance*. Paris, Brasset.

In questi nostri tempi di angustie, in cui migliaia e migliaia di persone fuggiasche e braccate errano doloranti di paese in paese, l'opera miracolosamente iniziata cent'anni fa da Giuseppe Cottolengo, rappresenta la vittoria di una vita consacrata alla fede e alla gloria delle Divine Volontà.

Jeanne Danemarie ha scritto con arte ed entusiasmo questa storia del Cottolengo e della *città* da lui creata, definita da un celebre scrittore francese: « l'enciclopedia della carità cattolica ».

CARLO BOCCARA

JEAN ROSTAND, *Pages d'un moraliste*. Paris, Fasquelle.

Celebre oramai per i suoi studi in biologia, per i suoi saggi scientifici, Jean Rostand è anche un moralista acuto e senza illusioni. Questo volume (in cui sono raccolti alcuni saggi ora introvabili come « Les Familiotes », « La Loi des Riches ») unisce la ricchezza del psicologo all'acutezza dell'introspezione, in uno stile a volta a volta ironico e grave. Libro da leggere lentamente, e da meditare, lungamente.

CARLO BOCCARA

ARTURO FORNARO, *Andante*. Milano, Schwarz.

Freschezza, gentilezza (un po' gracile) di accenti. *Tristezza*: « S'è spento il lume — che c'innalza palazzi di fiaba. — Le fate sono morte — e tu speranza, che rimani ancora, — sarai come quel faro — che accese una leggenda. — E' sera, tanta sera ».

Citiamo anche: *Leggenda, A un bimbo che s'addorme, Bozzetto estivo, La città*.

C. M.

MEMORIA DI LUCINI

(continua da pag. 1)

e che Lucini sentiva innumerevoli affinità poetiche con lo scrittore abruzzese (sensualità, sovrabbondanza, amore del verso libero, derivazione dai decadenti francesi...), ma repugnava dalle sue abitudini sociali e dalla sua vaga indole morale e intellettuale. All'antidannunzianesimo lo induceva anche il culto per la memoria e l'opera, s'è detto, di Giuseppe Rovani e di Carlo Dossi, « quasi sconosciuti tra i giovani contemporanei ». « Essi — scriveva — colla loro sincerità, con la franchezza con cui si espongono tutti, vizi e virtù, possono giovare a tirarli fuori dalle carreggiate profonde e fangose che i *camions* della retorica dannunziana hanno impresso profondamente nella strada maestra dell'arte letteraria italiana ».

Più scrisse, Lucini, intorno a Carlo Dossi, del quale affermava con orgoglio: « Io solo ho il diritto di disporre e pubblicare *tutte* le opere dossiane, perchè io solo interprete della sua volontà e delle sue letterarie ragioni ». Infatti il terzo volume delle *Opere di Carlo Dossi* (Milano, Treves, 1913) è curato da lui con minuzia e compiutezza ammirabili, specialmente nelle notizie bibliografiche. E a lui si deve, com'è noto, l'unico saggio sul Dossi che abbia una certa consistenza, *L'ora topica di Carlo Dossi* (Varese, Nicola, 1911) con la bella, sebben partigiana, sintesi epigrafica: *Carlo Dossi — E' qui coi suoi amici — Continuando Rovani ha continuato Manzoni — Operò tale rivoluzione nelle lettere italiane — Nella forma e nel pensiero che le ha innerbate pei secoli — Ma non permise per sè imitatori dozzinali — Disconosciuto — Protende all'epoca che già s'inalba — La sua vera gloria confermata — Che i coetanei troppo sordidi e sordi — Distrattamente non gli concessero* 1849-1910.

Una dedica, in ogni caso, che impone rispetto e persuade a simpatia.

RENZO FRATTAROLO

IL CONIGLIO COMBATTE E VINCE

(continua da pag. 3)

gi che avessero trovato più efficaci metodi e istituendo una taglia a testa. Gli agricoltori da canto loro più direttamente interessati, oltre che all'adozione di siepi spinose, ricorsero ad ogni mezzo per limitare le invasioni e per distruggere i conigli anche negli incolti. Dalle reti ai veleni, dalla caccia diretta all'uso di predatori adatti, dai gas tossici ai batteri infettivi. Notevolissima è stata l'adozione dei bulldozer seguiti da cani e da uomini armati di fucile per dare l'assalto alle tane. Forse è stato uno degli spettacoli più raccapriccianti per la strage delle odiate bestiole. Ma negli effetti, la lotta è sempre inadeguata: il pericolo si fa sempre più minaccioso, l'esercito di conigli si accresce, i danni economici sono sempre più preoccupanti. Il patrimonio zootecnico delle varie regioni subisce l'insidia dei famelici erbivori. I conigli contendono il foraggio agli animali più utili, distruggono le piante fino alle radici.

L'agricoltura australiana non avrebbe potuto prevedere che il roditore, preso ad esempio della timidezza, potesse debellare il suo cospicuo rendimento. Si calcola che una coppia, alla fine del terzo anno di libero accoppiamento possa dare otto milioni di discendenti!

ALFIO MUSMARRA

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA
SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 35 - ROMA, 29 AGOSTO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

UNA FILOSOFIA DELL'AMBIGUITÀ

Così il Waelhens, professore all'Università di Lovanio, e autore di altre opere su l'esistenzialismo, intitola un suo nutrito volume, in cui espone criticamente la dottrina di Maurice Merleau-Ponty, ch'è uno del gruppo, in Francia, attorno al Sartre.

Una filosofia dell'ambiguità? Decisamente la filosofia francese ha rinunciato alla sua bella tradizione cartesiana, delle idee chiare e distinte, e s'è gettata, sotto la spinta anche del bergsonismo, a scrutare, anch'essa, i misteri senza fondo dell'esistenza. Del resto, non disse Hegel stesso, il filosofo della logica assoluta, che compito proprio della filosofia è di far vedere il mondo capovolto? E dunque il mondo, come mondo, è qualcosa di ambiguo: tutto sta come lo guardi. Benvenuta, allora, anche questa nuova filosofia, dell'ambiguità.

A rigore, l'invenzione non è tutta del Merleau-Ponty: *L'Être et le néant* di Sartre è già tutto una filosofia dell'ambiguità in quella continua oscillazione fra l'*être pour soi* e l'*être en soi*, e fra l'*être pour soi* e l'*être pour autrui*, che gli danno lo spunto per analisi, almeno letterariamente, felicissime della condotta umana dal punto di vista psicologico e da quello sociale. Per citarne una, ricordate quella introspettiva della *malafede* e della *sincerità*? Se noi a noi stessi nella nostra pura interiorità in questo ci distinguiamo dalle *cose* che queste sono già e sempre quel che sono, mentre noi, per la fondamentale libertà che ci contraddistingue, non siamo mai ciò che siamo, e però si deve dire piuttosto che siamo ciò che non siamo, come fare un taglio netto fra la mala fede e la sincerità? Chi, in mala fede, vuol passare, agli occhi propri o a quelli altrui, per ciò che non è, si trova, magari senz'accorgersene, nel giusto, mentre colui che vuol essere sincero nel presentarsi per ciò che è, già solo per questo non è più sincero. Sartre, si sa, si diletta molto di queste bravure dialettiche, ma la sua intuizione psicologica non è cosa da buttar via. Per star all'esempio, è proprio cosa tanto facile esser sicuri della purezza delle proprie intenzioni? Nell'amare il prossimo come se stesso non c'è caso di metter troppo l'accento sul se stesso? Nel fare il bene agli altri non pensiamo per caso che, così facendo, facciamo anzitutto bene a noi stessi? Sartre, alla fine della sua opera, accennava all'idea di scrivere un giorno, quasi a complemento, un'Etica. Una sua ammiratrice, Simone de Beauvoir, visto il ritardio, pensò di dare essa i lineamenti di tale Etica, e la definì, per l'appunto, etica « dell'ambiguità ».

Ma veniamo al Merleau-Ponty. Egli pubblicò nel 1942 un primo volume su *La struttura del comportamento*, rivelandosi ben a giorno su le questioni di questa parte nuova della psicologia sociale. Ma l'opera successiva, su la *Fenomenologia della percezione*, del 1945, riprende e completa le sue vedute, sì che — almeno per quanto risulta a me — resta, essa, fondamentale. Dei vari saggi scritti dopo su argomenti di filosofia, di politica, di arte, ecc., ha fatto una raccolta in due volumi: *Umanismo e terrore* (1947) e *Senso e non-senso* (1948).

Il M.-P. non è un letterato, ma, proprio, un filosofo, e per quanto sembri di voler apparire come uno che prosegue per la via aperta dal Sartre, in realtà batte una via sua, ha un problema suo, molto diverso. La costruzione di Sartre (parliamo, s'intende, di quella filosofica) ha per centro l'uomo, e il suo interesse è di metterne a nudo le interne contraddizioni ed esitazioni. L'uomo, quest'essere strano, paradossale, incomprensibile: questo il punto intorno a cui gira il suo pensiero, ch'è già drammatico per se stesso. Il M.-P., invece, ha preso per suo problema centrale quello proprio dell'esistenzialismo tedesco, di Heidegger e di Jaspers, dell'uomo come essere-nel-mondo, e si è chiesto *come* l'uomo è nel mondo, e quale sia esattamente il rapporto fra il mondo e l'uomo. La prima conseguenza di questa posizione è che ora non si tratta più di un'antitesi, come nel Sartre, fra l'uomo in quanto coscienza di sè e il mondo come realtà in sè, anzi si vuol vedere il loro rapporto positivo, in quanto — secondo M.-P. — i due termini fuori del loro rapporto diventano entrambi astratti: da una parte, una coscienza che sarebbe coscienza di nulla, e dall'altra un mondo che non sarebbe il mondo di nessuno.

Di qui, la fondamentalità dell'*atto della percezione*, in cui sono dato immediatamente a me stesso in rapporto, pure immediato, al mondo distinto da me e tuttavia tale che senza di esso svanirebbe il mio atto tutto intero. « Il mondo è là, prima di ogni analisi che io voglia o possa farne, e sarebbe soltanto un artificio farlo derivare [come fa Kant] da una serie di sintesi operate sul materiale delle sensazioni [le quali già, dunque, lo presuppongono], con la conseguenza che, rimandando un tal potere sintetico all'uomo come coscienza interiore di sè, sarebbe questa che crea e costituisce un mondo fuori di sè. La percezione, invece, non è una scienza del mondo, e neppure un atto che io abbia deliberato: essa è il fondo su cui tutti i miei atti, tutti i miei pensieri e tutte le mie azioni, si sbagliano, ed è da essi presupposto. La verità non abita soltanto nell'uomo interiore, o, meglio, non esiste un uomo interiore: esiste l'uomo nel mondo, ed è nel mondo ch'egli si conosce » (*Fen. della percezione*, pp. IV-V). Estremo soggettivismo ed estremo oggettivismo menano, entrambi, fuori strada. Il mondo concreto, reale, è « all'intersezione delle mie esperienze oggettive, non solo, ma all'intersezione anche delle mie esperienze con le esperienze altrui: chè la soggettività è inseparabile dall'intersoggettività, perchè tutte insieme costituiscono l'unità dell'esperienza che nel presente riprende sempre daccapo il suo passato » (p. XV).

L'opera del M.-P. si diffonde largamente nella polemica contro l'astratto oggettivismo, soprattutto scientifico, e contro l'astratto soggettivismo, soprattutto filosofico, e chi tenga presente l'impostazione da lui data al problema fondamentale della percezione, non può non ammirare l'abilità e giustezza delle sue critiche per la dimostrazione della sua tesi.

Tutto, poi, diventa più chiaro e ovvio, se si pon mente al punto più originale e decisivo di quella impostazione: ch'è quello della *corporeità*. Kant per primo ha trascurato il problema della corporeità, e lo trascurano similmente Heidegger e Jaspers, i quali parlano sempre di un essere-nel-mondo scordando che per esserci ci vuole, non solo la coscienza di esserci, ma anche il corpo che ci lega indissolubilmente al mondo in cui siamo, per cui veramente *ci siamo* e ad esso ci riferiamo costantemente in ogni atto nostro. S'intende — e il M.-P. lo ripete molte volte — il corpo, di cui si parla, è quello che (come diceva il nostro bravo Rosmini) fa tutt'uno con noi: è il *nostro* corpo, non il nostro corpo considerato meramente quale corpo fra i corpi. E', dunque, la *coscienza corporea*, o la *corporeità cosciente*, che ci distingue nettamente da quella, diciamo, angelica per una parte, e da quella del bruto, dall'altra.

A scanso di equivoci sarà bene far qui una piccola parentesi. Per noi, filosofi cristiani, sì, è vero: l'uomo non è un angelo, è persona ch'è anima e corpo. Ma la sua anima, ossia la sua coscienza, non si esaurisce nella sua « incarnazione »: la sua coscienza di sè non svanisce nella « coscienza della propria corporeità ». Per questo, per noi, l'uomo è, esiste, vive, nel mondo, ma non si contenta di questo esistere: anzi, è proprio per questo non contentarsi che per noi l'uomo è uomo veramente. Di questo discorso gli esistenzialisti (quelli di cui parliamo) non vogliono saperne nulla, perchè essi dicono che, così, si parlerebbe di un uomo che è, o almeno vorrebbe essere, fuori del mondo: il che per essi non ha nessun interesse. Non parliamone, dunque, e stiamo a sentire dove vanno a parare costoro per i quali l'uomo è inconcepibile fuori della sua mondanità.

Diciamo anzitutto che ci sono qui, in M.-P., delle posizioni molto importanti riguardo al sentimento della corporeità che sempre ci accompagna nella nostra esistenza mondana: tale è il senso della spazialità e della temporalità che noi viviamo in noi originariamente, per cui « non bisogna dire che il nostro corpo è nello spazio e nel tempo: esso *abita* lo spazio e il tempo » (p. 162). Spazio, tempo, movimento, e tutte le forme o categorie con le quali pensiamo poi le cose, sono originariamente forme e categorie fondamentali del senso della corporeità che noi viviamo in noi nel rapportarci immediatamente alle cose fuori di noi. Sì che il nostro corpo fa da mediatore immediato fra esse e noi: senza il corpo non ci sarebbe un mondo di cose per noi, e non ci saremmo neppur noi a costituire l'aspetto soggettivo, umano, di quel mondo.

A questo vanno aggiunte alcune considerazioni non meno importanti. La prima è che spazialità e temporalità, appunto perchè forme e categorie, o si dica « strutture » dell'esistenza, non sono mai sintesi conchiuse, ma sempre aperte: « Lo spazio e il tempo che io abito sono sempre, da una parte e dall'altra, orizzonti indeterminati, che comprendono sempre nuovi punti di vista: la loro sintesi è sempre da ricominciare daccapo, e così l'esperienza motrice del mio corpo » (p. 164). L'altra osservazione è questa: che c'è un'unità (noi diremmo una *sensibilità fondamentale*) della nostra coscienza corporea, per cui ogni sensazione si integra con tutte le altre, ogni movimento con gli altri. Tale unità, dice M.-P., è analoga, non a quella di un oggetto fisico, ma piuttosto a quello di un'opera d'arte (p. 176). E allora si capisce che la « mondanità », di cui qui si parla, non è da intendere come quella esclusivamente che diciamo « fisica », bensì come totalità degli oggetti dell'esperienza in generale, compresi quelli appartenenti al mondo della cultura, perchè anche questi riguardano, immediatamente o mediatamente, l'esistenza nostra nel mondo, e fuori di questa non avrebbero senso. Tale, ad es., è il linguaggio: « Il mio corpo è un oggetto *sensibile* a tutti gli altri, che risuona per tutti i sensi, vibra per tutti i colori, e dà così alle parole il loro significato primordiale nella maniera in cui le accoglie » (p. 273: si confronti con la tesi crociana del fondamento estetico del linguaggio).

L'opera è tutta attraversata da osservazioni, analisi e discussioni, interessanti: su le quali dobbiamo sorvolare perchè a noi quel che più interessa è la veduta

(continua a pag. 2)

ARMANDO CARLINI

Alessandro anti-greco

« L'impresa panellenica..., oltre ad essere in un certo senso antimacedonica, era anche e più, come è stato detto con acuto oxymoron, antigreca, perchè, aumentando la sproporzione di forza tra i Greci dominati e i Macedoni dominatori, doveva avere, come ebbe, l'effetto di rendere il dominio più duro, più insopportabile, più ripugnante alle aspirazioni di libertà che erano insite nell'anima greca ».

Così, molti anni or sono, Gaetano De Sanctis arrecava il proprio consenso autorevole (*Encicl. Ital.*, XVII, p. 818) alla tesi d'un suo discepolo, che altri poco di poi doveva, invece, stroncare, definendone anonimamente il *Demostene* uno sgangherato libretto, forse per avere io cercato di serbarvi l'equilibrio dialettico fra il panellenismo democratico dell'oratore e il panellenismo anti-ellenico dei re macedoni, quando la vittoria medesima di Cheronea impose loro di giustificar la conquista con l'inveramento simbolico e omerico del programma d'Isocrate e di Agesilao.

Il ricordo della citazione desanctisiana e della congiunta polemica ridiventa attuale dinanzi all'ultima biografia dell'Eroe, che è, appunto, un coerente e quasi intransigente ribadimento dell'antigrecità di Alessandro (1). E non è poco significativo che ad Alessandro il Cloché sia pervenuto risalendo e ridiscendendo il quarto secolo, e la storia della politica estera ateniese da Trasibùlo a Demostene; quasi, dunque, coronamento d'un'esistenza tutta impiegata a rivendicare i connotati d'una democrazia e le guise d'un'azione puntualmente riassunta, chiarita, e difesa, anzi, costantemente, dal pericolo dei paradossi e delle analogizzanti, ma non perciò meno erronee, « allegorie »: fossero la tesi della presunta « persofilia » demostenica o il pregiudizio ottocentistico dell'« unità ».

Inevitabilmente, a chi dopo un assiduo travaglio « greco » si facesse a considerar e valutare Alessandro da quest'angolo visuale, il Macedone rimpiccioliva, perdeva la sua aureola di gioventù, di cavalleria e di eroismo, la poesia della propria epopea: scadeva a continuatore di metodi e sistemi egemonici, che agli uomini della età demostenica, e al loro diligentissimo interprete, necessariamente dovevano apparire vieti e quasi tradizionali, nella loro violenza e nel principio della mobilitazione, del finanziamento, della protezione degl'individui e dei partiti: sin quando Alessandro non credette di scavalcare ogni astuzia macedonica e conservatrice, cara a Filippo e ai suoi più fidi come Antipatro, ogni eventuale pastoia statutaria, per emergere « cosmocratore », e imporre alle città medesime del sinedrio di Corinto il ritorno dei fuorusciti e il culto del Principe. Frattanto, aveva spento gli uomini della « vecchia guardia », come Filota, il capo dello stato maggiore macedonico Parmenione, e il valorosissimo Clito; nonchè gli uomini del « panellenismo », della crociata vendicatrice delle Termopili violate e di Atene arsa, massimo e primo interprete loro lo storiografo ufficiale Callistene, nella scia della cui cruenta catastrofe tramontavano i vincoli di Alessandro col suo maestro Aristotele e i macedonizzanti intellettuali del Peripato.

Questa l'ossatura e la linea del breve libro di Paul Cloché, consapevolmente indifferente all' *histoire-bataille*, e confessatamente incredulo dinanzi alla narrazione mitizzante degli antichi e dei moderni, sia tra questi ultimi il suo stesso maestro Radet. Perciò un Alessandro nè faustiano o nietzcheano, quale ricostruì, essenzialmente sulla cosiddetta « vulgata » di Clitarco, appunto il Radet; nè politico greco-macedone, quale dalle Memorie del re Tolemeo derivò Arriano e di sulla tradizione arrianea, con speciale accentuazione pubblicistico-giuridica, ammannì Ulrich Wilcken. E tanto meno l'Alessandro « universalistico » ed iniziatore di Tarn e Toynbee, al quale il Cloché pare, anzi, voglia togliere ad una ad una le fronde della sua nobilità e della sua gloria, pur consentendo col Tarn contro il *grand dessein* occidentalistico dell'Eroe, e pur negando la ben documentata notizia, che rivendicava testè ancora il De Sanctis nell'ultimo tomo della sua *Storia*, la notizia dell'ambasceria romana in Babilonia, trasmessa da Clitarco alla curiosità di Plinio il Vecchio. Ma un Alessandro prosastico e crudele, unicamente preoccupato, nella prima fase dell'anabasi asiatica, di troncare ogni possibilità d'azione concorde fra i Greci e il Gran Re; e costantemente inchinevole, nonostante la tanto vantata generosità, cavalleria e umanità, ad usare il terrore per vendetta, o per imporre, così la « sua » pace.

Il Cloché probabilmente erra nel seguir troppo da presso la *Quellenkunde* clitarchea del Radet, per esempio nell'episodio delle presunte *tre* ambascerie persiane ad Alessandro dall'indomani di Isso alla vigilia di Gaugamela; mentr'è tendenzialmente « arrianea » la narrazione della gesta iranico-indiana, non senza uno scarto troppo brusco, per riuscire psicologicamente in tutto credibile, tra le due fasi dell'evoluzione storico-etica dell'Eroe, avanti e dopo la caduta del monarcato persiano. Ma i critici che si son lasciati invischiare nella pania dell'inutile, o assurda, discussione « giuridica », sullo statuto delle città greche d'Asia Minore, sulla loro eventuale appartenenza alla Lega corinzia, e sui limiti del presunto filellenismo e panellenismo del « liberatore », utilmente potrebbero, e dovrebbero, fare atto di contrizione dinanzi all'asciutta lucidità e alla sobria ed esauriente disamina del Cloché, il cui Alessandro non si smarrisce nè in sogni d'impero nè in fantastiche visioni universalistico-fusionistico-asiatiche; sì, anzi, tiene costantenmente fissa la mira alle manovre, congiunte o disgiunte, dei Persiani e dei Greci, all'Egeo in cui dominano, potenzialmente almeno, le navi dei suoi nemici e dei suoi, ovviamente malfidi, alleati ateniesi: alle ripercussioni nella penisola della sua condotta e della sua vittoria; alla consapevole ed inevitabile sterilità del conclamato « panellenismo », della sua generosità e crociata di « egemone » della Lega.

Con quell'ostinazione paziente, che nel ventennio fra le due guerre gli permise di smantellare il mito antidemostenico e di contribuire, com'altri pochi, o nessuno, nel nostro secolo, a restaurare l'intelligenza e la verace grandezza dell'opera dello oratore ateniese, il Cloché dinanzi ad ogni misura di Alessandro, non si stanca di riproporre l'interrogativo della propria radicale incredulità: « Belles revanches pour le culte hellénique, assurément — esclama, non senza ironia, dinanzi alla « panellenica » ripartizione della preda bellica dopo il sacco di Tiro —; mais les patriotes de Lacédémone et d'Athènes pouvaient-ils contempler sans amertume ces éclatants progrès de la puissance dont ils rêvaient d'abattre l'hégémonie? » (p. 35). E dinanzi alle atrocità pseudomeriche frammezzo a cui fu celebrata, od una compiacente storiografia disse poi celebrata, la presa di Gaza, ecco il Cloché insorgere nuovamente, quasi preparasse anch'egli, o individuasse nuova materia alla celebrazione vittoriosa del Processo per la Corona (p. 37): « Mais cette manifestation "philhellénique" était-elle de nature à enchanter, ou à désarmer, les patriotes grecs qu'exaspéraient les victoires macédoniennes de 334-332? »

E in verità gli storici « macedonizzanti »

(continua a pag. 4)

PIERO TREVES

SIMULACRI E REALTÀ

LA FARSA CADE ALL'ULTIMO ATTO

Talma, il celebre attore tragico che la Francia impose all'ammirazione universale, e per il quale persino i refrigerati Inglesi entrarono in ebollizione, lasciò la scena di questo mondo il 19 ottobre 1826, con il rimpianto di non aver portato sulla scena di tavole, la tragedia in cinque atti, Tiberio, *di Maria Giuseppe Chenier (« Ah, si j'avais pu jouer Tibère! »).*

Ma mentre l'artista si rammaricava di questa occasione perduta in cui credeva dovessero rifulgere come non mai, per congenialità di opera e di talento, tutti i suoi doni, un sacerdote di Parigi, s'angustiava che in quell'ultimo dramma, con un unico personaggio, e un suggeritore, il medico, che spesso sbaglia le battute, in un teatro quasi vuoto, l'attore non avesse Chi, se non di applausi, lo confortasse d'amore accogliendolo nel suo seno.

Anche l'Arcivescovo di Parigi aveva tentato di visitare il moribondo, ma gli era stato vietato di avvicinarglisi. E quando il chirurgo, in un momento ch'era solo con Talma, gli aveva accennato alla visita dell'Arcivescovo, gentile e ingenuo e non presago della fine, l'attore aveva sorriso e promesso che, non appena ristabilito, la prima visita sarebbe stata per il premuroso prelato. Ma un altro prelato, il De Quèlen, riuscito ad avvicinare un familiare, lo aveva con viva insistenza pregato di fargli visitare l'infermo. « Ma che cosa vuol fare, Monsignore? » aveva opposto il congiunto. E il sacerdote: « Il contrario di quel che fate voi: dire al signor Talma che sta per morire ».

Se la porta era socchiusa, dopo questa risposta fu sbarrata.

E gli spiriti forti cantarono perciò vittoria. (Non so poi perchè si chiamano spiriti forti. Tremano dinanzi alla morte, e la scongiurano, quando vuole entrare di non dire il suo nome. Tanta viltà attribuiscono ad un uomo che pure aveva percorso ampissimo arco di vita). Nel caso del Talma gli spiriti forti volevano dimostrare che i grandi calpestano la superstizione.

Sono grandi, calpestano la superstizione ma hanno paura della morte! Talma non chiede i conforti religiosi perchè sa che questi si danno ai moribondi, mentre lui è certo di guarire. Gli spiriti forti invece glieli negano, proprio perchè sanno che non c'è scampo. Forti dunque, a spese del condannato, al quale giocano l'ultima burla, a maggior gloria della setta. Perchè, manco a dirlo, è la setta che invia al capezzale del moribondo, le sue guardie del bestial morbre.

Il Delécluze, dalle cui memorie, pubblicate in questi giorni, traggo queste notizie, spirito forte anche lui, così commenta: « Tutto è andato regolarmente, e il partito clericale (testualmente: le parti prêtre) *ha potuto constatare ch'è possibile andarsene* direttamente *dal proprio letto di morte al cimitero ». Ma certo ch'è possibile! Ora che abbiamo canili razionali e cimiteri di cani, i Bobi più fortunati se ne vanno direttamente dal proprio strame al proprio tumoletto.*

NAZARENO PADELLARO

SOMMARIO

LA STRETTA PRIGIONE DI KAFKA

Se i racconti del grande ottocento sono soliti lasciarci il senso di una evidente e costruita vicenda, il novecento — nella sua direzione più arditamente novatrice e originale — ci ha abituati invece a inseguire i fantasmi della memoria, ad assaporare l'eco ossessionante di un *leitmotiv* insistito fino all'esaurimento. Nell'insistenza sopra un medesimo tema, può rimanere il dubbio di una mancanza di precisione, di una deficienza di capacità costruttiva, di uno sfaldamento continuo; quasi il destino di chi rasenti un pallone di gomma senza riuscire ad afferrarlo e trattenerlo con salde mani.

Prendiamo ad esempio Kafka, uno scrittore tra i più inquietanti ed anche tra i più vivi del nostro tempo. Forse potrebbe sembrare fuor di luogo il richiamo a certi problemi scopertamente narrativi per uno scrittore il cui impegno è trasportato tutto su un altro piano, e che solo da questa sua posizione attende ogni accostamento critico. In altre parole: per giudicare Kafka bisogna abituarsi a respirare la sua vertiginosa atmosfera, la sua aria composta di elementi diversi dai soliti, o anche identici, ma mescolati in proporzioni differenti, e, quel che più importa, secondo una legge immutevole e difficile. Kafka perviene a un risultato eccezionale quando sa presentare questa sua «difficoltà» (il caso raro, non però eccentrico o anormale) con un tono, a suo modo, così candido e scoperto che impossibile sarebbe non accettarlo con un moto di naturale acconsentimento.

Così nella «Metamorfosi» la trasformazione dell'uomo in un verme mostruoso non si accompagna a niente di diabolico, non pecca di stregoneria, non si compie negli antri fumosi costellati di alambicchi color di rame e di cinabro di uno dei tanti maghi richiamati in vita dal romanticismo tedesco; è anzi freddamente enunciata con la noncuranza di un referto medico. Così pure nel «Messaggio dell'Imperatore» e nella «Costruzione della grande muraglia». Appunto dove la cifra è più scoperta e denunciabile, essa lascia tanto spazio libero da potervi impiantare i termini di una netta problematica.

Stabilita dunque questa fondamentale carenza narrativa di Kafka, il cammino risulta irto di difficoltà quando si voglia scendere fino al cuore segreto di questo scrittore dalla irridente faccia di bronzo.

Si potrebbe parlare di ermetismo, nel senso di una possibile polivalenza di interpretazione delle sue opere che in questo modo si offrirebbero nude di significato a tutte le più personali richieste formulate dal lettore. Ognuno, per tal verso, può richiedere a Kafka la messa a fuoco della sua personale ossessione, del suo dèmone interiore, vi può costruire sopra i sempre mutevoli castelli delle proprie personali persuasioni. Bisogna vedere fino a qual punto questa operazione resti affidata esclusivamente al lettore e fino a quale non rientri invece nei moduli e nel mondo di Kafka, altrimenti la sua opera si svuoterebbe di ogni genuino significato e risultato e si ridurrebbe a involucro e schema di indifferenti contenuti.

Per passare quindi ad un esame più concreto su un testo considerato come ormai definito e conchiuso, non sarà peregrina affermazione dichiarare che l'assurdo è la chiave e il centro del mondo di Kafka. L'assurdo, il non razionale, l'assenza del «logos» si può genericamente applicare allo schema esteriore alle opere di Kafka, che sceglie situazioni strane e allucinanti, staccate da ogni relazione con la vita comune; ma sarebbe inesatto e parziale fermarsi solo a questo.

L'assurdità della situazione è semplice mezzo semantico di manifestazione di un tema che si annida alla radice di tutto un mondo, e non ne è che il semplice fenomeno. Questa ossessione di un unico tema ha roso tutte le strutture dei racconti di Kafka e non si limita agli estremi narrativi del loro organismo. L'assurdo è, quindi, in siffatta prospettiva dello scrittore, la categoria attraverso la quale ogni vita e ogni evento si sforma e compone. Questa primarietà dell'assurdo giova mettere in luce se non si vuole scambiare quella che è costante fedeltà a un motivo centrale con una sorta di meccanica iterazione; se non si vuole, ancora, confondere per arbitrario prodotto di un giuoco intellettualistico — sia pure di natura superiore — quello che è in lui originale scoperta, onestissima, direi spontanea, coerenza.

Ma l'assurdo di Kafka non è quello ironico e umoroso, clownesco e buffo a volte, che Pirandello scopre nelle relazioni degli uomini fra di loro e dell'uomo con se stesso variamente sfaccettato: è stravolto ed eccitato, straziato e lacerante, come i volti paurosi ed enigmatici di certe divinità orientali. Forse per questo un critico, l'Alliney, ha voluto cogliere in un certa nota di asiatico la chiave per intendere Kafka, ma egli ha finito per negare allo scrittore una fondamentale e autentica aria di tragedia (escludiamo di proposito il termine dramma che si colora di riflessi di cristianesimo, perchè siamo convinti che la religiosità di Kafka, tuttavia innegabile, si svolge e si concreta al di fuori delle linee e delle influenze cristiane).

In realtà, non si può non avvertire e respirare un clima di tenebrosa e abissale tragicità quando ci si trova in cospetto di creature che provano un dolore indecifrabile, di creature che nella stretta prigione del mondo si sentono troppo conchiuse e limitate ma che non hanno l'ardire — deboli e indifese come sono — di librarsi in volo per uscire dall'indeterminato, per correre verso l'assoluto di cui pure hanno una nostalgia struggente. Il caos delle strutture del mondo, con il suo cumulo di divieti e inibizioni anzichè di consensi e permessi, è tale da segnare il destino dei personaggi di Kafka che giungono ad accettarlo con sereno dolore, con composto orgasmo, con una sorta di spasmodico stupore.

Pensiamo al mito del Castello, una figura centrale nel mondo di Kafka: il protagonista, ch'è poi l'autore stesso, ha rappresentato l'impossibilità di entrare nel Castello, cioè di salvarsi, perchè una legge oscura e avversa frustra ogni tentativo; la chiamata rimarrà sempre senza risposta, l'eletto non potrà entrare nel regno che forse gli è riservato. Scartata la possibilità di una salvezza raggiunta per via razionale, la creatura di Kafka non è nemmeno soccorsa da un intervento provvidenziale e gratuito; resta impigliata nella sua ragnatela, incapace ad uscire da quell'ingrata prigione.

La caratteristica di questo scrittore che sa rendere con un crescendo a larghe ondate la sua infinita e desolata angoscia è proprio quella di dare ai suoi racconti un significato simbolico. Pure, tale aspetto allegorico, anzichè sovrapporsi e distruggere la normale tessitura del racconto, si raccoglie e concentra ed include dentro le maglie e le pieghe di quel racconto fino ad incorporarsi in esso. E il racconto assume perciò una risonanza e una vibrazione assolutamente religiose e insieme una misura di suprema compiutezza. Pensiamo ancora al testo classico di Kafka, alla Metamorfosi, storia terribile, senza evasioni e senza riscatti, di un uomo che è escluso, con crudele irragionevolezza, dalla vita e che, respinto ai margini, diventa un mostro per sè e per gli altri; e scontato ogni tentativo di liberazione (dopo aver destato solo la compassione spaurita e sgomenta che trova la sua spinta nel dovere, ma non la pietà fraterna e commossa che accomuna) muore in maniera ripugnante. Qui Kafka sembra aver solamente esaltato — secondo la sua normale visione — le proporzioni di una tragedia la cui materia, forse, non si faticherebbe a trovare in un repertorio tritamente romantico. Ma quello dell'escluso diventa un tema

(continua a pag. 3)

RICCARDO SGROI

UNA FILOSOFIA DELL'AMBIGUITÀ

(continua da pag. 1)

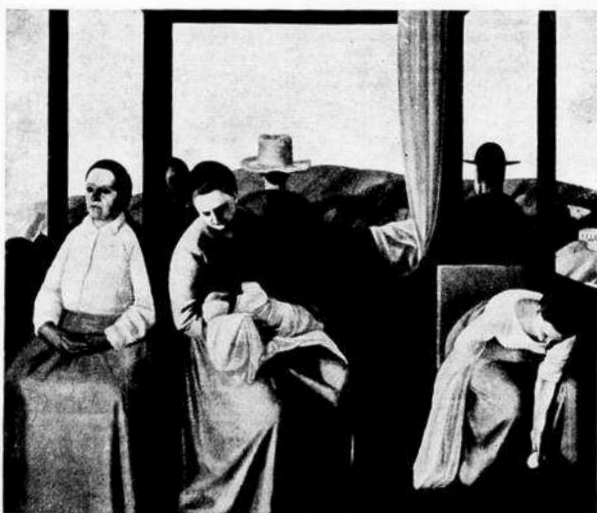
finale, d'insieme. La quale, a dir la verità, sembra venir fuori a sorpresa, benchè, pensandoci, dopo, un po', si vede ch'è del tutto coerente col punto di partenza.

Ecco. Si era partiti dall'atto della percezione sensibile come quello che, preso nella sua originarietà immediata, in cui oggetto e soggetto son presenti l'uno all'altro, costituisce il fondamento di quel che si dice essere-nel-mondo (o al-mondo, ossia in rapporto ad esso: chè quel «nel» non è da intendere in senso spaziale). Fondamento, ripetiamo, immediato, «vissuto» piuttosto che «pensato», sul quale potranno eventualmente costruirsi, poi, vedute analitiche e sintetiche astratte (concrete solo se ricondotte a tale atto originario), come fanno le particolari scienze. C'è qualcosa che fa venire in mente Bergson, con la differenza che qui all'*élan vital* è sostituito il senso della coscienza corporea in generale, e questo è messo in rapporto immediato col suo oggetto (in cui il «soggettivo» ha il suo corrispondente «oggettivo»). Ma, poichè qui non c'è un vero e proprio «soggetto», nè un vero e proprio «oggetto», avendoli dichiarati entrambi *irreali* fuori del loro rapporto immediato, ecco che quell'atto della percezione vien dichiarato, conseguentemente, *anonimo* (come anonimo, di un soggetto neutro, è l'*esistere* anche per Heidegger). *Io percepisco*, ma, poichè in realtà un «io» non c'è, si deve dire *on* (*man*, in tedesco), ossia si percepisce, impersonalmente (che sia io o tu o un altro, poco importa): «La percezione è sempre nel modo del *si*. Non è mai un atto personale per il quale darei da me stesso un senso nuovo alla mia vita. Colui che nell'esplorazione sensoriale dà un passato al presente e l'orienta verso un avvenire, non è un io come soggetto autonomo, ma è un io in quanto ha un corpo e sa guardare» (p. 277).

Soggetto e oggetto, dunque, sono termini correlativi: e questa è la prima, fondamentale, ambiguità della percezione. Ma a questa si aggiunge l'altra: che nè il soggetto nè l'oggetto sono — diciam così — *enti*, ma un «costituirsi» continuo in un flusso storico-temporale, per cui non c'è mai un cominciamento assoluto, ma sempre un rinnovarsi e ricostituirsi su un fondo ch'è il loro passato. Il nostro corpo è sempre l'erede di una «tradizione» percettiva e sociale, mentre la «cosa» emerge sempre da un mondo precostituito, di cui noi non abbiamo coscienza attuale. Di qui l'*opacità* dell'atto percettivo, legato alla sua *storicità* (p. 276). *Il mondo*, quel che diciamo così, è quel che Kant definì una *idea* della ragione: in realtà, «nel senso pieno della parola, esso non è mai un *oggetto*» (p. 384). E' l'oggettività stessa: sempre un *hic et nunc*, che rimanda, tuttavia, a un *ubique et semper*, non nel senso che questi ci siano, ma nel senso dell'*apertura* all'infinito, ossia «di una sintesi non mai conchiusa, e che tuttavia si pone attualmente» (p. 439). Una chiusura definitiva per noi è quel che diciamo «morire», mentre il «nascere» è l'aprirsi all'avvenire. L'ambiguità spiega quel che comunemente si dice *senso del mistero*.

Così questo «storicismo-cosmico» — come ci pare di poterlo definire — vorrebbe risolvere, col suo concetto di *ambiguità*, l'antitesi di Sartre fra l'*en soi* e il *pour soi*, ma anche quella dello Jaspers, per il quale l'esistenza soggettiva, pur sempre oggettivata in una «situazione», trascende questa continuamente in orizzonti sempre maggiori, ma non può mai arrivare a quell'orizzonte di tutti gli orizzonti, ch'è l'Essere, il quale trascende per definizione ogni esistenza circoscritta in un orizzonte. Se l'esistenza, che pur ci aspira, arrivasse all'Essere, troverebbe lì la coincidenza dell'*essere* con l'*esistere*: ossia, nei termini analoghi di Sartre, dell'*en soi* col *pour soi*; ovvero, diciamo con i termini di M.-P., di una *oggettività* assoluta con l'assoluta *soggettività*. Per Jaspers e per Sartre tale coincidenza è contradittoria: essa resta press'a poco come quell'idea di Dio che Kant definì «ideale della ragion pura». A M.-P. diamo almeno questa lode: di non aver pronunziato il nome di Dio invano, come han fatto costoro parlando di Dio così malamente. Egli ha lasciato da parte l'«idea teologica»: s'è fermato a rielaborare l'idea *cosmologica* e quella *psicologica* (come Kant le chiama), cercando di unificarle nella sua concezione storico-cosmica. Più che a Spinoza si potrebbe pensare a Leibniz e all'«armonia prestabilita», di cui, infatti, sembra un ricordo l'ambiguità oggettivo-soggettiva, e quella della percezione attuale e dei suoi presupposti cosmici, per cui, da un lato, la percezione attuale sembra il punto più luminoso della coscienza, che emerge dalla zona infinita e oscura della sua preistoria, e dall'altro quel punto, se uno lo volesse giustificare, come pur dovrebbe, nel suo processo storico tutto intero, proprio esso diventerebbe il punto impossibile a chiarire e giustificare.

Secondo noi, come fuggevolmente abbiamo lasciato intendere dianzi, il rapporto fra noi e il mondo, e quello fra noi e Dio, vanno posti in ben diversa posizione di come fanno questi esistenzialisti. Pur ci piace riconoscere al M.-P. il merito di aver tematizzato bene il senso della corporeità in quell'essere-nel-mondo ch'è il tema comune dell'esistenzialismo: dentro, s'intende, i presupposti di quest'esistenzialismo stesso.

ARMANDO CARLINI

GIOACCHINO DA FIORE E IL "LIBRO DELLE FIGURE,,

Da poco più di un anno è scomparso mons. Leone Tondelli «la figura probabilmente più dotta e più versatile, nella sua erudita e sagace operosità, che conti il clero italiano», come lo giudicava Ernesto Bonaiuti.

E Giovanni Galbiati, direttore della Biblioteca Ambrosiana di Milano, lo riteneva «un valoroso rappresentante delle scienze religiose nel mondo presente, alle quali egli ha dato un contributo di altissima importanza, sì che il nome di Lui è saldamente innestato nella storia dei cultori della letteratura cristiana antica».

Per la «Enciclopedia Italiana», il Tondelli venne officiato a compilare la voce «Cristo». E proprio gli studi cristologici rappresentano il campo più esercitato da lui, e dove egli ha raccolto frutti copiosi. I competenti non dimenticano, fra altre sue trattazioni, i fondamentali libri su «Il pensiero di San Paolo» e su «Gesù Cristo», le dense pagine della «Apologia del Cattolicesimo», quelle, robustamente ricostruttive, intorno a «Gesù secondo San Giovanni», i quattro volumi de «Il primo pensiero cristiano», e poi «Il disegno divino nella storia», gli interessanti capitoli sui «Gnostici», fino alla monografia «L'Eucarestia vista da un esegeta», che racchiude, si può dire, il testamento spirituale del dotto sacerdote.

Da tutto il ciclo critico suddetto, la luminosa e ineffabile figura del Cristo ottiene uno svolgimento prismatico e in piena aderenza alle attese odierne.

Ma il Tondelli si era dedicato anche agli studi danteschi, quasi tutti imperniati sulle relazioni ideali intercorse fra il divino Poeta e Gioachino da Fiore, il famoso abate della Sila, «di spirito profetico dotato», che visse nel cuore del primo secolo dopo il Mille e Dante pone, al canto XII del «Paradiso», accanto a San Bonaventura e ad altre «anime» di «sapienti» nel Cielo del Sole.

Già l'11 dicembre 1936, in un'adunanza della Deputazione di Storia Patria di Reggio Emilia, e poi il 29 gennaio 1937 all'Accademia dell'Arcadia in Roma, mons. Tondelli aveva illustrato la sua scoperta del «Liber Figurarum» del calabrese abate, — opera che si credeva perduta — in un codice dei primi del secolo XIII presso la Biblioteca del Seminario di Reggio Emilia.

Quando, nel 1940, il Tondelli pubblicò, con introduzione e commento, in due volumi, il suddetto «Libro delle Figure dell'abate Gioachino da Fiore» (Torino, Società Editrice Internazionale), pur tra qualche ritrosia da parte degli studiosi ad accettare la nuova rivelazione — si può proprio usare questo termine a definire la scoperta del codice gioachimita —, pur tra qualche polemica che ne sorse, com'era naturale attendere, il suo pensiero e il risultato della sua profonda e vasta indagine hanno finito per prevalere, persuadendo uomini della tempra di Giovanni Papini, Carlo Calcaterra, Guido Mazzoni, Ernesto Bonaiuti, e altri studiosi pure all'estero, mentre, tra alcuni negatori, Francesco Pastonchi doveva concludere una lunga recensione, non in tutto equanime però, nel Corriere della Sera, accertando che pur sempre era rimasto ammirato «davanti all'opera ricca di dottrina e di acume» dell'insigne ecclesiastico. Da allora ad oggi la tesi di lui ha fatto strada, compenetrando gli ingegni più agguerriti nella cultura dantesca. Ricordiamo, fra tanti, Guido Manacorda che, nel suo libro «Poesia e contemplazione», ha dedicato encomiastico interessamento all'opera del Tondelli e alla sua vigorosa fisionomia di scrittore.

E il padre Francesco Russo, proprio i giorni scorsi, nella «Bibliografia gioachimita», pubblicata dall'Olschki di Firenze, riprende l'argomento del «Liber Figurarum», asserendo: «...libro fondamentale per tutte le relazioni tra Dante e Gioachino. Lo scalpore che ha suscitato nel campo dantesco è stato enorme. E' certo che d'ora in avanti, i biografi e gli esegeti di Dante non ne potranno prescindere, anche se non accettano le deduzioni del Tondelli». Il valore del giudizio del Russo riveste un carattere anche maggiore, se si rifletta ch'egli non si è mai schierato tra i fautori della scoperta tondelliana, anzi ha avuto le sue occasioni per intrecciare con l'autore dispute sulla stampa.

Alla pubblicazione in parola, il Tondelli fece seguire, nel 1944, un nuovo studio, «Da Gioachino a Dante» (Torino, S.E.I.), dove ha ripreso, con più insistenti conferme, la questione gioachimita inerente al codice reggiano, rispondendo anche ai contrasti che ne erano sorti.

E altri saggi sul medesimo argomento l'autore fece comparire successivamente, fino alla «Rassegna gioachimito-dantesca» (nella rivista «Sophia» di Padova, il 1951), dove ha accennato anche a una sua nuova soggettiva interpretazione della Beatrice dantesca.

Questa donna meravigliosa, ispiratrice e salvatrice del Poeta, forma il tema di un ultimo studio dantesco, dal titolo «Beatrice e Dante», che mons. Tondelli ha lasciato inedito e verrà pubblicato assai presto a cura della Deputazione di Storia Patria di Reggio Emilia, della quale lo scrittore è stato dotto e venerato presidente.

Adesso, la Società Editrice Internazionale di Torino, alla distanza di quattordici anni dalla prima comparsa, ha offerto al mondo degli studiosi, che ne era in attesa, la seconda edizione — magnifica, occorre aggiungere, da superare anche la precedente e da formare un cimelio prelibato per gli amatori del bello artistico — de «Il libro delle Figure».

Il primo volume, di circa quattrocentocinquanta pagine, oltre a numerose illustrazioni fuori testo, reca la trattazione introduttiva e interpretativa del Tondelli; mentre il secondo volume, di formato in folio, viene dedicato al codice gioachimita, con diciannove tavole per quello reggiano, completandosi con nuove tavole di un altro pregevole codice uscito in luce a Oxford, e con qualche altra tavola dei codici della Biblioteca Vaticana di Roma e della Sachs-Landesbibl di Dresda.

Per ampiezza di fogli pergamenacei, per quasi identità di disegni, figure e miniature, è possibile ritenere il codice inglese come gemello del reggiano.

Da quello vengono riportate le figure mancanti in questo, con un saggio, nella originale lingua britannica, di Marjorie Reeves, docente di storia medievale all'Università di Oxford, e della sua collaboratrice Beatrice Hirsch-Reich. Secondo le due studiose, il manoscritto oxfordiano — che ha conservato quattro pagine miniate, ch'erano andate perdute, invece, in quello di Reggio, e sono quelle riprodotte nell'edizione presente del «Libro delle Figure» — fu compilato verso il 1230.

Curioso a sapere che la Reeves rintracciava nel codice di Oxford il «Liber Figurarum» di Gioachino, senza aver avuto notizia, prima d'allora, in causa delle condizioni di guerra, della scoperta del consimile manoscritto reggiano e della sua pubblicazione. La Reeves ne venne a sommaria cognizione a mezzo di un resoconto su una rivista francese, a firma della J. Bignami-Odier.

Il miniaturista, o i miniaturisti —, giacchè le pagine del cimelio di Reggio non sembrano uscite tutte dalla stessa mano — hanno tradotto con foga armoniosa le smaglianti ideazioni e i magici sogni gioachimiti.

Sul «Liber Figurarum», che doveva essere già noto a Fra' Salimbene da Parma, probabilmente l'Alighieri dovette fissare lo sguardo folgorante e la mente ispirata, rilevandone quei simboli (la figurazione della Trinità, l'Aquila ingigliata, la Pianta dispogliata, e la grande visione processionale del Purgatorio, l'ordinamento del Paradiso a fronte della figura dello «Psalterium» di Gioachino, e soprattutto la concezione del Veltro) che, per secoli, attanagliarono l'acuzie, spesso invano, degli interpreti.

Il contributo offerto dal codice alla comprensione della «Divina Commedia» è assai prezioso, dunque, e, per parecchi punti, definitivo. In sostanza, il «Liber Figurarum» ci dà il complesso delle dottrine e delle «attese» di Gioachino, ed è il commento grafico delle sue opere maggiori («Concordia Veteris et Novi Testamenti», «Expositio in Apocalipsim», «Psalterium decem cordarum»).

In effetti Dante, dal principio della «Commedia» alla fine, cioè dalla figurazione del Veltro a quella della Trinità, si mostra sotto l'influsso prodigioso del Veggente della Sila. Ma è bene precisare che, se accoglie da lui il simbolo dei tre cerchi, non lo segue nel dottrinarismo del Mistero, onde fu condannato dalla Chiesa: rimane, invece, ortodosso.

«Dante è abituato a scegliere fior da fiore... E' in questo suo prudente criterio ch'egli attinge anche alle pagine dell'abate calabrese alcune delle sue immagini e delle sue speranze».

Al lume di tali considerazioni, non ci sembra più difficile rispondere fino a qual punto l'Alighieri fu gioachimita.

L'introduzione e il commento con cui il Tondelli presenta il «Libro delle Figure», forniscono la misura del rigorismo valutativo ond'è stata accompagnata la scoperta del codice mirabile: scoperta che forse non è esagerato considerare la più importante dell'ultimo venticinquennio di studi per la penetrazione nello spirito mistico e avveniristico del mondo medievale.

ARMANDO ZAMBONI

VIRGILIO GUIDI - Il tram (XXVII Biennale)

Saverio Mercadante

La figura di Saverio Mercadante è tra le più caratteristiche del melodramma italiano ottocentesco.

Sulla personalità artistica di questo musicista istintivamente geniale i giudizi dei musicologi, dei critici, sono ancora oggi tutt'altro che concordi. Questa notevole disparità di opinioni ha fatto sorgere, soprattutto in occasione del recente centocinquantesimo anniversario della nascita, numerose polemiche in verità, artisticamente poco decorose.

L'unico merito di queste polemiche è quello di aver chiarito che: il dissidio tra i fautori e gli oppositori del musicista pugliese è basato sulla valutazione dell'importanza delle novità estetiche enunciate dall'artista nella sua feconda produzione musicale; sull'opera creativa del Mercadante esiste una sorprendente ignoranza. Incomprensibile lacuna che dovrebbe essere decorosamente sanata al più presto in quanto a nostro avviso dalla sua eliminazione scaturirebbe una più compiuta valutazione storico-critica dei diversi elementi che hanno contribuito allo sviluppo dell'opera italiana nel diciannovesimo secolo.

Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante nacque ad Altamura il 17 settembre 1795; la sua fu un'infanzia poco felice, sfortunata. Nato da povera famiglia all'età di quattro anni con la propria madre scampò miracolosamente all'eccidio tristemente famoso del suo paese natale, una pagina dolorosa della storia del Reame di Napoli.

Il talento musicale del fanciullo si manifestò prestissimo e in modo abbastanza singolare; fu scoperto da un signore del luogo l'Arcidiacono Luca de Samuele Cagnazzi che un giorno casualmente sorprese il ragazzo laceramente vestito mentre era intento a ripetere con un rudimentale zufolo che si era costruito i motivi più importanti che la banda musicale cittadina eseguiva nei giorni di festa. Il Cagnazzi convinto dell'intelligenza e del talento musicale del piccolo Mercadante si adoperò per farlo entrare gratuitamente nel Reale Conservatorio di S. Sebastiano a Napoli; Saverio contava allora tredici anni. In quel Conservatorio ebbe a maestri il Furno, il Tritto e lo Zingarelli direttore della scuola; si dimostrò discepolo laborioso, scrupoloso, intelligentissimo e avido di sapere.

Ultimati con onore gli studi esordì come operista al Teatro S. Carlo di Napoli con l'« Apoteosi d'Ercole »; scrisse sino al 1866 una sessantina d'opere che ebbero alterna fortuna. Fra le maggiori ricorderemo: « Elisa e Claudio » accolta a Milano nel 1821 con straordinario successo; « I Briganti » (Parigi 1836); « Il giuramento » (Milano 1837); « Il bravo » (Milano 1839); « I Vestale » (1840), gli « Orazi e Curiazi » (1846) e la sua ultima opera « Virginia » (1886) furono rappresentate trionfalmente al teatro S. Carlo di Napoli.

Scrisse anche numerosa musica sacra e sinfonica di ottima fattura; alcune pagine sacre come ad esempio le famose « Sette parole » di Gesù, i « Mottetti », il « Magnificat », i due « Tantum ergo » per cinque voci e orchestra sono pagine di profonda, toccante ispirazione che meriterebbero degna riesumazione nei programmi di oggidì.

Nel 1833 fu chiamato come maestro di cappella nel Duomo di Novara; nel 1840 già completamente cieco fu nominato direttore del Conservatorio di Musica di Napoli, carica che tenne fino alla morte avvenuta il 17 dicembre 1870.

Il Mercadante fu un ingegno multiforme dotato di versatile fantasia e sensibilità; la sua fu però una sensibilità musicalmente esperta ma razionalmente incolta. Fu questa la grave lacuna che gli impedì il raffinamento del gusto e quindi un più efficace impiego delle sue straordinarie virtù musicali.

Dotato musicalmente di un poderoso intuito seppe accrescere, sorretto da una straordinaria perizia tecnica, l'importanza dei pezzi concertati e dello strumentale nell'opera. Studiando infatti la produzione del musicista pugliese non è difficile individuare in essa quegli atteggiamenti estetici che il genio verdiano seppe poi sviluppare in sommo grado. Atteggiamenti geniali, istintivi; luci abbaglianti ma discontinue, attenuate spesso da tronfie, enfatiche, inutili disgressioni tipiche del gusto dell'epoca.

Ciononostante il Mercadante rimane un musicista il cui valore è stato riconosciuto senza riserve anche dagli stessi contemporanei non escluso Rossini che lo stimava particolarmente; un musicista che con i suoi strepitosi successi parigini ha decisamente contribuito allo sviluppo del prestigio dell'opera italiana nel mondo musicale europeo di allora.

Promuovere una degna monografia di questa indiscutibile gloria musicale sarebbe per gli italiani il miglior modo per onorarla.

DANTE ULLU

LE CORRENTI DI PUNTA

nella pittura italiana alla XXVII Biennale

La Biennale di quest'anno che, stando alle assicurazioni e alle promesse fatte pubblicamente due anni fa, all'epoca dell'edizione precedente, dai suoi organizzatori, nella persona dell'allora suo presidente, on. Ponti, e del tuttora suo segretario generale, Prof. Rodolfo Pallucchini, avrebbe dovuto continuare e perfezionare, per quanto riguardava gli inviti agli artisti italiani, il sistema a rotazione, ha raggiunto, invece, con l'attuale edizione, il massimo della faziosità.

La Mostra, nelle sue linee generali, che racchiudono la partecipazione italiana e straniera, è stata dedicata quasi esclusivamente all'arte fantastica, includendo in questa denominazione il Surrealismo, al quale è stato dato particolare rilievo, l'Astrattismo e tutte le derivazioni di queste due importanti correnti dell'arte contemporanea. Per quanto concerne la partecipazione italiana, la rotazione non è stata basata, come logicamente e moralmente avrebbe dovuto essere, con l'invito ad artisti meritevoli, opportunamente selezionati fra i più noti e fra i giovani di maggiori possibilità, che erano stati esclusi nelle edizioni precedenti, ma, con un criterio del tutto soggettivo e personale, ripresentando gli stessi artisti già messi in evidenza in passato, alternandoli con sale personali e pareti.

La rotazione è stata, quindi, fatta con gli stessi nomi, nel senso che chi due anni fa o quattro anni fa aveva la sala personale, quest'anno ha la parete con cinque opere, chi, invece, allora aveva cinque o dieci opere, ora è presente con la personale, salvo poche varianti, alle quali si ovvierà certamente, perdurando tale interpretazione settaria sul criterio di rotazione, fra due anni. Se poi si considera che questi artisti erano presenti con tre, cinque o dieci opere o con sale nelle edizioni precedenti, dal 1948, quando, dopo la parentesi della guerra, si riaprì la Biennale, si trarrà facilmente la conclusione che, secondo gli organizzatori della grande Esposizione Internazionale di Venezia, non esistono altri artisti italiani al di fuori di questi che si continua a valorizzare e non esistono altre correnti, nell'arte contemporanea, ad eccezione di quelle che essi rappresentano.

Da tutto ciò, il panorama generale della XXVII Biennale, come negli anni precedenti, risulta, nel suo insieme, unilaterale e alquanto monotono, per quanto si debba onestamente riconoscere che, quest'anno, è stata raggiunta una certa chiarezza, un certo ordine nella disposizione delle varie sezioni e nella presentazione degli artisti. Chiarezza e ordine che noi ci auguriamo siano perfezionati e approfonditi nella prossima Biennale, con una reale ed equa rotazione che, chiamando ad esporre artisti di valore e giovani di solide qualità rimasti sinora esclusi, permetta nel contempo, una viva ed efficace selezione fra gli artisti solitamente presenti e offra un panorama più vario e interessante dell'arte italiana contemporanea.

La chiarezza e l'ordine, cui abbiamo accennato, emergono, soprattutto, dalle sale personali, anche per la possibilità offerta agli artisti invitati d'impegnarsi a fondo, selezionando le opere da esporre lungo tutta una carriera.

Il nostro compito qui è di trattare solo quei pittori che operano in quel clima genericamente chiamato d'avanguardia, in cui confluiscono le correnti più avanzate e tormentate del nostro tempo come espressione di una modernità in continua evoluzione, rinviando ad un altro articolo l'esame degli scultori italiani operanti sullo stesso piano.

Iniziamo da Virgilio Guidi, il quale, lungo un arco che dal 1919 arriva sino ad oggi, dispiega una linea chiara e precisa, solo apparentemente e oggettivamente contraddittoria, in realtà profondamente coerente. Nell'iniziale periodo romano di reazione all'Impressionismo, che lo affiancò per un momento ai promotori del Novecento (i quali perdettero ben presto il senso della loro rivoluzione in una monumentalità formale accademica e neo-classica) e, quindi, di ribellione al postimpressionismo spadiniano, Guidi rivela già il problema centrale della sua pittura, nella ricerca di una sintesi essenziale fra lo spazio e la luce. Le sue grandi composizioni di figure, in cui si ritrova l'equilibrio umano e formale del Quattrocento, sono costruite nella luce per mezzo di sottili rapporti chiaroscurali. Attraverso un lento processo di chiarificazione e di purificazione, in cui la figura umana è andata, man mano, spogliandosi della sua oggettività, egli è pervenuto ora ad un'espressione rarefatta ed essenziale. La figura si è dilatata, si è sciolta nell'aria insieme agli oggetti e agli elementi della vita umana e l'artista è penetrato in uno spazio cosmico, dove la luce gioca e modula sensibili armonie coloristiche e dove permane ancora la misura dell'uomo come rapporto con l'universo.

Guidi si distacca da questa Biennale come una delle più forti personalità della pittura italiana contemporanea.

Giuseppe Santomaso, al quale è stato assegnato il premio più importante destinato ad un pittore italiano, continua la sua scomposizione ideale della realtà, secondo una ragione puramente sentimentale ed emotiva rispondente al senso della forma e al timbro dei colori. La sua astrazione è, quindi spirituale, più che oggettiva, in quanto gli elementi, sia pure staccati e isolati, vivono attraverso pure immagini, in un clima di fantasia dominato da un colore luminoso e sensibile.

Anche Enrico Paulucci opera su questo confine tra astratto e figurativo, ma la sua posizione, pur tanto difficile e piena di tentazioni, appare più precisa e chiara, in quanto egli ha saputo, nel conflitto fra figuratività e astrazione, crearsi una base solida su elementi reali e motivi di fantasia, attraverso una profonda assimilazione di quei dati oggettivi e un controllato gioco di trasfigurazione. Su questa base, Paulucci ha rielaborato le impressioni del vero con il poetico distacco della memoria, pervenendo ad una misura nella quale si distendono, entro uno spazio mediterraneo, forme ampie e colori limpidi timbrati sugli azzurri e sui verdi profondi.

La dimostrazione storica dell'Astrattismo è affidata, invece, a Enrico Prampolini, il quale con la sua vasta personale ci spiega la continuità fra il Futurismo, cui egli appartenne sin dall'inizio, e l'Astrattismo, nel quale sfociò naturalmente attraverso una logica evoluzione. La trasfigurazione della realtà, attraverso le sintesi plastiche e il dinamismo dei ritmi spaziali in rapporto ai cromatismi, dell'esperienza futurista, si è mutata, conseguentemente, per mezzo dell'abolizione totale e irrimediabile del vero, nell'invenzione di immagini pure, in cui, attraverso tensioni, irradiazioni ed esplosioni mentali, domina la fantasia, controllata, però da una linea ferma e da un colore armonioso.

Giuseppe Capogrossi continua con le sue infinite variazioni di uno stesso motivo, che trova nell'arte assiro-babilonese e in quella egiziana un preciso riferimento, con soluzioni quasi sempre decorative di singolare effetto. In queste composizioni c'è, indubbiamente, il segno di una personalità pittorica e di una ragione intellettuale, ma c'è anche la dimostrazione di un limite espressivo.

Passando ai pittori presenti con cinque opere, rimanendo entro il clima astratto, dobbiamo subito accennare alle presenze di Mauro Reggiani, il quale conferma la misura di una pittura elaborata per mezzo di sottili incastri formali e di un preciso senso cromatico, rispondenti a un ragionato ordine mentale; di Alberto Magnelli, che si mantiene entro la dialettica ritmica delle sue forme nello spazio; di Mario Radice, che nelle sue sottili costruzioni geometriche rivela l'effondersi di un sentimento religioso; di Manlio Rho, rigoroso nei suoi problemi geometrici; di Corrado Cagli, il quale rinnova le sue inquietudini e le sue ansie di ricerca con una pittura aperta da spazi di colore, mossi da violenze cerebrali.

E ancora. Mario De Luigi va dissolvendo le sue forme spaziali in una specie di divisionismo nucleare di dubbio gusto e Albino Galvano appesantisce grossolanamente le sue composizioni. Fra i più giovani astrattisti c'è molta confusione. Gianni Dova imposta il colore ottenendo una materia crostosa di brutto effetto. Roberto Crippa insiste con i suoi gomitoli di colore, ottenuti strizzando a caso i tubetti sulla tela, mentre Emilio Scanavino, sempre raffinato, ha come spento la sua suggestiva fantasia coloristica.

Procedendo, nella sala XX troviamo un cospicuo gruppo di noti pittori sul confine fra l'Astrattismo e il figurativo.

(continua a pag. 4)

ENOTRIO MASTROLONARDO

TESTIMONIANZA

Fu durante una delle periodiche conversazioni che radunavano nella casa del filosofo francese un eletto stuolo di personalità e di studiosi, che un amico, Jacques Chevalier, pose a bruciapelo ad Henri Bergson la domanda: « Come ha trovato Dio? ». Per un istante, il filosofo rimase perplesso: poi, lentamente, ripetè: « Come ho trovato Dio... o forse come Dio ha trovato me... ». Una strana confessione, mormorata sottovoce, quasi l'intimo rivivere di una meditata rinuncia: e, alla fine, l'impegno che nulla sarebbe stato reso noto prima della sua morte. La sentiva vicina, ormai: e lo smarrimento del mondo che precipitava verso lo sfacelo dell'ultima guerra acuiva in lui il tormento doloroso di una sofferta posizione volutamente mantenuta.

Disse come alla fede egli era giunto attraverso il progressivo concatenarsi di una serie di idee maturate quasi inconsciamente in lui e rafforzate dalla attenta lettura dei grandi mistici del cattolicesimo: San Giovanni della Croce, Santa Teresa... Un certo insegnamento religioso, di pretta marca giudaica, non era mancato nella sua infanzia: ma subito caduto, come inutile fardello, nella più completa indifferenza. Tuttavia, la meditazione filosofica non poteva non scavare in lui solchi di dubbio. Le fondamenta di un pensiero personale lentamente si formavano, ponendolo di fronte ad un metodico « innalzarsi » del suo pensiero. Finchè si trovò « solo con se stesso ». « Allora capii di aver trovato Dio, anche se mancava ancora del tempo a "riconoscerlo"... Trovare un problema, significa piuttosto porlo che risolverlo ». Solo entrando in noi stessi, e restandovi soli, si può veramente riconoscere le relazioni dell'anima con Dio: « poichè infatti non si può parlare a Dio e al mondo nello stesso tempo, per comprendere la voce del Maestro bisogna staccarsi dal mondo, ritirarsi in solitudine, chè solamente così la nostra anima può misurare la dimensione dei doni divini ». Unì questa « solitudine » all'« esperienza » dei mistici ed alla storia, che furono i due grandi cardini su cui si imperniò il suo cammino verso Dio. Allora la vita, questo « grande mistero » (così l'aveva definita all'epoca del famoso « L'evoluzione creatrice ») gli apparve trasformata nelle vette eccelse della preghiera e nella rivoluzione operata dal Vangelo, che aveva « portato all'avvento di un mondo nuovo, al rinnovamento dell'anima umana ». Comprese come per essere veramente noi stessi bisogna che ci sia Qualcuno al di sopra di noi, e capì come l'enorme portata soprannaturale ed umana del Vangelo sarebbe stata assolutamente inconcepibile senza la presenza vivificatrice di Dio. Non solo, ma sentì che la semplice diffusione di « fatti scritti » non avrebbe potuto avere quel gigantesco risultato: qualcuno ne aveva, incarnandola, testimoniato la verità: le schiere dei martiri e dei Santi; qualcuno, oggi ancora, ne riviveva personalmente e fisicamente la realtà: i grandi mistici. Essi hanno, in un certo senso, « ricominciato la vita di Cristo, quali imitatori e continuatori originali », agendo perchè veramente « vedevano », e realizzando quella sublime sintesi di azione e di preghiera che è la testimonianza più concreta della perenne vitalità del messaggio divino.

Un dubbio lo tormentava, nella sommessa confessione che Jacques Chevalier ascoltava in religioso silenzio. Bergson aveva sempre creduto all'immortalità dell'anima (ne fa fede il suo « Materia e Memoria », che risale al 1896) ma tale sopravvivenza gli era apparsa indipendente dal credo religioso. Ora invece vedeva come solo la fede permettesse di giungere all'immortalità — la filosofia non bastava più — e come solo nella fede, in seguito alla Rivelazione, si potessero trovare i presupposti del « credo » nell'immortalità stessa. Ma in questo sopravvivere dopo la morte egli temeva un annullamento della personalità propria e del prossimo. Il ragionamento taceva, impotente: e non c'era guida che indirizzasse la sua mente. Allora l'interlocutore gli parlò della comunione dei Santi, delle preghiere per i morti: gli spiegò che la teologia cattolica afferma che le anime si amano e si riconoscono in Dio. Era il passo che poteva concludere anni di meditazione. Bergson sentì che in quella visione soprannaturale si compiva il suo pensiero e trovava spiegazione ogni dubbio. Fu con intensa, evidente emozione che rispose: « Sì... ritrovare coloro che abbiamo amato... ». Era vecchio, ammalato, stanco: in quelle parole, c'è come la visione di una felicità futura, una felicità che non muore...

Dio l'aveva trovato: e tutto, in lui, si richiamava a Dio. Era ormai sulla soglia della luce. Nel testamento, scritto di suo pugno, in data 8 febbraio 1937, si legge: « Le mie riflessioni mi hanno condotto sempre più vicino al cattolicesimo, in cui vedo il compimento, il perfezionamento completo del giudaismo. Io mi sarei convertito, se non avessi visto prepararsi, già da anni (in gran parte, purtroppo, per l'errore di un certo numero di Ebrei interamente sprovvisti di senso morale) la formidabile ondata d'antisemitismo che sta per infuriare sul mondo. Io sono voluto restare fra quelli che saranno domani dei perseguitati. Ma spero che un sacerdote cattolico vorrà bene, se il Cardinale Arcivescovo di Parigi l'autorizzerà, venire a pronunciare le preghiere ai miei funerali. Nel caso che la autorizzazione non sia accordata, bisognerà rivolgersi ad un rabbino, ma senza nascondergli, e senza nasconderlo ad alcuno, la mia adesione morale al cattolicesimo, come anche il desiderio da me prima espresso d'aver le preghiere d'un sacerdote cattolico ».

L'immensa rinuncia fu, certo, il suo più grande tormento. Ma se la sua fu « adesione morale », e non conversione, ciò avvenne per uno stupendo atto d'amore. Ed il Signore non chiude mai le porte all'amore.

GIOVANNI VISENTIN

"Risonanze" di L. Talamo

Il titolo alquanto generico di questo libro: « Risonanze » (Milano, Garzanti) non mi suscitava quella curiosità nè quella intuizione che spesso sorgono in chi è abituato a scorrere libri di varia natura e di varia mole.

Tipograficamente impeccabile, allontana di primo acchito il timore di un libro mattone. E così l'ho aperto e non l'ho chiuso finchè non sono arrivato alle ultime pagine, alle ultime parole che mi pare racchiudano il succo di tutte le altre e rivelino, in una freschezza di sincerità e di carità, l'animo dello scrittore che, pur dicendosi « al termine di un lungo viaggio », tende ancora « a far bene a qualcuno, sempre che accada di poterlo fare con purezza di intenti e senza attenderne segno alcuno di gratitudine ».

« Risonanze » vuol essere, dunque, un termine bivalente, come oggi si dice. Vorrebbe esprimere l'eco che la vita lancia sulle varie e particolari attività umane che da essa attingono quelle coloriture e quelle specializzazioni dello scibile, diritto e vanto degli esseri intelligenti; vorrebbe essere ancora l'eco che queste medesime discipline, accolte con responsabilità ed espresse con fremito quasi d'apostolato, suscitano e negli uomini che le soffrono e ne godono e in quanti, e siamo i più, dei loro frutti e delle loro applicazioni si servono per affermare sempre meglio il dominio sulla materia e il primato dello spirito.

In questa luce il libro, diviso in tre parti: « Nel mondo della Scienza; Nel mondo della Poesia; Nel mondo della Scuola », acquista una unità logica e serrata da sembrare una piramide triangolare, vivificata da un'anima che non è soltanto di un uomo, ma di un Cristiano, nel significato intelligentemente comprensivo della parola.

Che poi il libro sia stato scritto da un esperto della Scuola e delle sue idealità educative più che istruttive; da un conoscitore sicuro delle poliedriche ramificazioni della Scienza nella sua significazione tecnica, e da un critico d'Arte che giunge a ricreare lo stato di grazia degli autori verso i quali la simpatia e l'amicizia lo sollecitano, è cosa che appare evidente dalla facilità e dalla compiutezza persuasiva del suo discorrere.

Da Archimede a Edison; da Leonardo a Marconi; da Volta a Fermi egli non si ferma sulle mete raggiunte, che pur sono le basi della spinta al progresso moderno; ma si indugia — e fa bene — a descrivere le fasi intime di timori e di ansie, di dolori e di incomprensioni che esse hanno richiesto e che sono il duro prezzo dell'ideale e della gloria.

Nè si volge a Dante e a Manzoni per chieder loro quanto già l'umanità, che ha sudato sulle loro pagine, conosce: nuovi orizzonti egli dischiude alla loro valutazione pur tanto grande. E con Anile pare che egli faccia risentire l'eco di un'armonia svanita. « Il corpo è immoto, scriveva l'illustre poeta e scienziato della morte; ma vibra ancora come quegli strumenti musicali che prolungano il loro tremolio pur quando le dita del suonatore se ne sono distaccate ».

Son queste le « Risonanze » del prof. Talamo.

E siamo poi nel « Mondo della Scuola ».

Mondo in rivoluzione o, se la parola potrà essere forte, in evoluzione continua.

Del resto, una volta si diceva, e l'hanno imparato anche i nostri ragazzi alle prime prese con il latino, che « Non Scholae, sed Vitae discimus ». Ma io nego la validità piena di questo assioma, perchè esso trascura il fatto che la scuola stessa è vita, è una vita, vita comunitaria e perciò deve seguire le leggi della vita non solo nel senso di una scuola personale, come pur si scrive e si predica, ma anche nel senso più profondo di una scuola che tenga conto della vita attuale alla quale però non deve adattarsi come umiliata ancella, ma capirla e purificarla per elevarla fino a renderla degna delle sue finalità supreme.

Interessantissima e ricca di spunti pedagogici e psicologici è, infine, la risoluzione della vexata quaestio dell'esame di maturità classica: prudente e pur ardita la accettazione del cinema nelle Scuole elementari e medie; alata e commossa l'invocazione alla unificazione europea, inizio e auspicio della unificazione di tutti i Paesi del mondo.

ANTONINO CHIAVERINI

La stretta prigione di Kafka

(continua da pag. 2)

che non consente le facili lacrimette di un superficiale compianto: solo riducendolo ai confini dell'assurdo può raggiungere ed esaurire tutta la sua angosciosa problematica. Allora avviene la trasfigurazione, il mito, il « mistero ». Attraverso uno svolgimento paradigmatico, siamo scesi all'origine prima e più nascosta di una situazione: che è, appunto, il modo più proprio di Kafka.

RICCARDO SGROI

LA DANTE

◆ Nel primo semestre dell'anno in corso il Sottocomitato Studentesco della « Dante » di Ancona ha promosso: numerosi incontri culturali tra gli studenti delle scuole cittadine, varie proiezioni cinematografiche, cinque gite culturali in vari centri delle Marche e dell'Umbria e numerose visite a uffici pubblici, enti, scuole e stabilimenti industriali di Ancona.

◆ Una riuscita gita culturale a La Turbia, Nizza e Cannes è stata compiuta da una comitiva di 90 soci della « Dante » di Imperia.

IL PRIMO JOYCE

15.

Una medesima e ricorrente similitudine investe due donne tanto diverse come la contadina rozza e irresponsabile che voleva attirare Davin nelle sue braccia: «tipo della razza di lei e di lui, anima di pipistrello che si desta all'autoconsapevolezza nell'oscurità e nella segretezza e nella solitudine...», ed Emma che, mentre egli compone mentalmente, nel raccoglimento del primo mattino, i versi della *villanelle* invero alquanto nebulosi e non proprio felici ma consistenti col resto e non privi d'interesse per lo studioso di Joyce, gli appare anche lei, a dispetto dell'irritazione e delle riserve che gli aveva suscitato: «una figura del femminino del suo paese, un'anima di pipistrello che si desta alla autoconsapevolezza nell'oscurità e nella segretezza e nella solitudine...». Riaffiora il motivo dell'addio sugli scalini del tram e, come sempre accade dei motivi ricorrenti in codesto libro, riaffiorano le medesime frasi e le medesime cadenze (dieci anni intercorrono fra l'episodio e la rievocazione). E tutta l'asprezza del giovane nei suoi confronti si scioglie quando egli medita sulla fragilità inerente alla natura femminile ricordando «il pallore fragile e gli occhi umiliati e rattristati dall'oscura onta della femminilità». La scena della solitaria e lenta gestazione della *villanelle*, parto, ripeto, non molto felice, è tutta liricizzata, accompagnata e ritmata dal flusso della coscienza e della memoria: è tutta fusa, infatti, e fluida. In luogo della tempestosa e precipitata dichiarazione anarchica che si legge nella scena dell'ultimo incontro di Stephen e Emma in *Stephen Hero*, quasi l'autore abbia tutto ricostruito e ricreato nell'immaginazione, qui troviamo questa sorta d'interludio o romanza lirica. Stephen, preparandosi a enunciare l'ultimo e supremo articolo della propria dottrina, il rifiuto cioè della fede religiosa per la fede artistica, s'investe già qui delle funzioni sacerdotali. La *villanelle* la vediamo nascere da questa sorta d'estasi artistica minutamente analizzata in codeste pagine, letteralmente sintesi, secondo la formula imagistica, di pensiero-senso. Il processo ci viene comunicato con sfoggio di allusioni bibliche, liturgiche, persino mitologiche. La nudità immaginaria della donna reale si dona al poeta «avvolgendolo come nuvola splendente» e come acqua avvolgendolo d'un liquido fuoco; da quel fluire e dal quel flusso «le liquide lettere del linguaggio, simboli dell'elemento del mistero gli scaturiscono entro il cervello». Ma del processo mistico, descritto in frasi ardenti ed estatiche, restano, si direbbe, soltanto le scorie, l'ispirazione si brucia nel processo; l'incarnazione di codesto verbo è una *villanelle* confusa e un po' stentata.

L'apparizione dunque, questa curiosa evocazione del femminino, questa donna simbolica ma sollecitante i sensi del giovane artista, questa donna alquanto preraffaelizzata, per metà angelo e per metà demonio, per metà angelicata e per metà indemoniata, e non suscitatrice, comunque, di vera poesia, prelude alla finale confessione di Stephen, l'annuncio dell'apostasia. Questa volta a confidente Stephen si sceglie il solido Cranly (23). In queste ultime pagine del libro, che sono peraltro arricchite di alcune frasi stupende, sembra tuttavia che l'autore perda progressivamente il controllo dei propri mezzi espressivi, il dettato diviene troppo variato e discontinuo e non per nulla dà luogo alla fine ad alcune note diaristiche che sono come i primi appunti per lo *Ulysses*. Sono divagazioni, improvvisi e variazioni, fra cui emergono alcune note superbe. Stephen ci riappare in atto di chi contempla come un risorto augure il volo degli uccelli, appoggiandosi «stancamente» al bastoncino (*weary* e *wearily* sono senza dubbio le parole che ricorrono più frequenti lungo tutto il corso del libro), ricompare insomma come lo ritroveremo nelle prime pagine dello *Ulysses*. Stephen tenta di calcolarne il numero mentre passano e imprende ad analizzare con «ulissiana» meticolosità la specie e la tonalità esatta delle loro voci. La tecnica di queste ultime pagine si fa via via più icastica ed espressionistica, o addirittura apocalittica. I nomi citati qua e là in apparente disordine sono invece segni e richiami di sottili e universalistiche allusioni. La natura, la storia, la leggenda, la poesia, la favola e l'allegoria tutte concorrono già a evocare gli effetti esoterici ed extratemporali dello stile joyciano. Dietro gli uccelli in volo vien lanciato il nome di Cornelio Agrippa e accanto al suo quello di Swedenborg, e di Dedalo e di Thot dalla testa d'uccello. La visualizzazione e trascrizione musicale dei gridi degli uccelli richiama certi spunti hopkinsiani (24), mentre immagini come «il tempio dell'aria» e «dolce liquida gioia» ricorrono frequenti, e l'allusione a Swedenborg, così come è presentata, a noi può ricordare le frasi di Leopardi sugli uccelli (25). È un pezzo di bravura, e tutta la scena è occupata e riempita dal volo e da immagini al volo attinenti. In un linguaggio ove l'allegoria e la molteplicità di sensi van divenendo regola più che eccezione, il flusso e riflusso delle parole ritmate, il silenzioso accavallarsi delle «lunghe vocali dolci» è figurato come il lambire e rifluire di onde che «scuotono perennemente le bianche campane delle loro creste in silenziosi scampanii e rintocchi» e il sortilegio che Stephen ha cercato di leggere nel volo degli uccelli gli balza dal cuore, anch'esso «come uccello da una torretta» (26). Di nuovo la scena si sposta e per così dire si scarica della troppo alta tensione in mezzo ai crocchi dei goliardi, un breve interludio comico prepara il lettore alla nuova tensione: un aspetto moderno di quella mescolanza di tragedia e commedia che fu un segreto del dramma elisabettiano.

(continua) **AUGUSTO GUIDI**

(23) Nello *Stephen Hero*, invece, al posto di Cranly troviamo Lynch. L'originale di Cranly, J. F. Byrne, ha scritto a lungo degli anni di scuola di Joyce, nell'autobiografia: *The Silent Years*, New York 1953.

(24) Vedi, per es., *The Sea and the Skylark*.

(25) Nello «Elogio degli uccelli», Swedenborg, nel brano riportato da Stephen, scrive che gli uccelli, a differenza degli uomini, vivono in armonia con l'ordine proprio alla loro esistenza, e non hanno pervertito quell'ordine servendosi della ragione. Tutto il brano sugli uccelli è cadenzato intorno ad alcune frasi ricorrenti. Non si insisterà mai abbastanza sul significato di queste frasi ricorrenti che tanto contribuiscono alla organizzazione e orchestrazione melodica e ritmica del periodo in questo epos musicale che è il *Portrait*, e non si esaurirà mai abbastanza lo studio delle fonti palesi e segrete e delle corrispondenze e analogie nel libro. Nel brano in questione, per es., non è improbabile che Joyce si richiami alla scena dell'Amleto che uccide Polonio, quando paragona i gridi degli uccelli allo «*squeak of mice behind the wainscott*». Il lettore, inoltre, non deve lasciarsi mai sfuggire l'uso e l'abuso tecnico che Joyce già qui (e prima nel *Dubliners*) fa della parola e della frase. Scrivendo (poche pagine più avanti): *He paused for an answer* si sarà certo richiamato alla frase di Bruto nel *Julius Caesar*: *I pause for a reply* e, usando nel brano in questione la parola *the cry of vermin*, contrapponendo tale «grido» al grido delle rondini, si sarà riferito soprattutto agli uccelli che si nutrono di carogne. Joyce doveva fare largo uso di dizionari (e non soltanto dello Skeat) e il linguaggio del *Portrait* va studiato non meno di quello dello *Ulysses*. Ma un esempio che rasenta persino la stravaganza della assoluta onestà estetica di Joyce e della sua totale adesione ai propri metodi nell'analisi dei processi mentali e psichici, lo abbiamo poche pagine più avanti, quando tutta una fantasticheria o rêverie evocata nella mente del giovane Stephen da un verso di Nash viene smontata di colpo nel momento in cui il giovane intende (e accusa) l'errore della sua memoria che aveva sostituito la parola «*darkness*» alla parola «*brightness*» del testo. Joyce insomma tutto sacrifica in nome della registrazione esatta del «flusso della coscienza»... Naturalmente codesti uccelli simbolici, insieme con il simbolo della donna-pipistrello o donna-vampiro si prestano a essere interpretati freudianamente. Del *Portrait* il Daiches, op. cit., osserva che possiede un'onestà autobiografica «quasi terrificante».

(26) Anche la torre, qui come nello *Ulysses* e in *Finnegans Wake*, è simbolica. Un simbolo analogo è il prugno in *Ulysses* e l'albero Ygdrasil la cui altezza simbolica viene misurata ornitologicamente, traducendola cioè in linguaggio o gergo d'uccelli, in una memorabile frase di *Finnegans Wake*: *Nobirdy aviar soar anywing to eagle it*» (per *Nobody ever saw anything to equal it*). Ma per Tindall, op. cit., la torre più che un simbolo freudiano è un simbolo liturgico (*turris eburnea*).

LE CORRENTI DI PUNTA
nella pittura italiana alla XXVII Biennale

(continua da pag. 3)

Bruno Cassinari si nota immediatamente per la preziosità del colore disteso con timbri sonori entro piani spaziali. Renato Birolli ha opere inferiori alla sua fama, ma quella intitolata *Rovi e strada* ci dà la misura della sua più autentica espressione, per l'ordine geometrico con cui è stata concepita e lo splendore cromatico. Emilio Vedova continua con i suoi monotoni motivi compositivi, in cui predominano i neri e i bianchi. Turcato distende in superficie i suoi spazi fermi, che avrebbero, però, bisogno di una maggiore illuminazione. Mattia Moreni, che non ha ancora profondamente assimilato gli elementi cubistici, affronta i grandi spazi che riesce ad accendere, in certi punti, con luci suggestive. Afro svolge il suo mondo per mezzo di una linea sottile, che determina spazi e volumi di raro equilibrio formale e coloristico. Corpora ha forme acute, tese ad un verticalismo gotico, mentre Gastone Breddo immerge le sue forme in una luce distesa.

Fuori decisamente dall'Astrattismo, di cui pure hanno sentito l'influenza, sono Toti Scialoja, scomposto e informe, Eliano Fantuzzi, che ricostruisce la realtà per mezzo di tessere di colore, con suggestivi risultati compositivi; Ennio Morlotti, il quale rivela una triste e sconsolante impotenza espressiva che non giustifica, però, in alcun modo, la sconcezza e la volgarità di quelle cinque tele sporche, che egli chiama «studi»; Sergio Romiti, sempre attento e sottile nei suoi giochi compositivi e Domenico Spinosa.

Ma fra tutte, si distacca la bella e coerente parete di Gino Meloni, il quale ha saputo assimilare e rielaborare dentro di sè i motivi espressivi delle più valide esperienze europee della prima metà del secolo, senza lasciarsi influenzare e dominare. Le sue interpretazioni della Salute, quella verde e quella bianca, sono create dalla sua fantasia e rese con una forza di suggestione pittorica che supera poeticamente la stessa realtà della stupenda chiesa. Anche le altre opere sono belle invenzioni di forme pure da suggerimenti offerti dal vero, dove il colore, illuminato dall'interno con risonanze cromatiche, ha il significato di un'apertura ad una comprensione poetica di questo affascinante linguaggio pittorico.

ENOTRIO MASTROLONARDO

V E T R I N E T T A

MATTEO AJASSA, *Cianin*. Milano, Gastaldi.

Con questo romanzo l'Ajassa entra nell'arringo delle lettere; e possiamo dire che il suo ingresso è tutt'altro che modesto, poichè l'opera ha pregi non trascurabili.

E vale anzitutto rilevare che il giovane scrittore si rivela in possesso di uno stile vigoroso e di un'indagine psicologica abbastanza acuta: qualità certamente promettenti, che fanno sperare frutti migliori. «Cianin» riesce a tener l'interesse del lettore, perchè ricco di begli spunti: ma forse delude nell'insieme, perchè manca di un adeguato motivo ideale che lo risolva possentemente e lo redima dal carattere di un resoconto biografico.

Si direbbe poi che nel protagonista si voglia dare un tipo psicologicamente complesso e originale; però gli aspetti contrastanti del suo comportamento non riescono sufficientemente giustificati, per cui non raggiunge efficienza persuasiva e quindi validità artistica. Quando si scrive la storia, il fatto basta narrarlo; quando si fa arte, bisogna *inverarlo*, ossia bisogna prospettarlo persuasivamente. L'Ajassa è suggestionato dalla moda dello stile rapido, a tocchi, a macchia; e ciò forse lo tradisce, perchè gli fa credere di aver detto quando ha solo sottinteso, e di aver spiegato quando ha solo accennato. E' il grande equivoco di certa arte moderna: l'equivoco di chi nell'esprimere parte da se stesso anzichè dagli altri, e s'illude di esser comprensibile a tutti, mentre lo è solo a se stesso. Nel complimentare pertanto il giovane autore per la bella prova offerta vorremmo invitarlo a ispirarsi al Manzoni, che, ben lontano dal facile abbozzo espressivo, insiste nei rilievi, si direbbe, più insignificanti, per sfumare nella più nitida evidenza l'evento e il personaggio che presenta.

AMERIGO DE PROPRIS

PAUL ELUARD, *Poèmes pour tous*. Paris, Les Editeurs Français Réunis.

E' una scelta di poesie (1917-1952) di Paul Eluard. Prefazione di Jean Marcenac. Non tutta la poesia d'Eluard ci persuade (e troppo terrestre è la sua promessa...): ma è indubbio che la sua attenzione d'uomo e di poeta volse sempre alla difesa della libertà dell'uomo. («*Le ciel la mer la terre — M'ont englouti — L'homme m'a fait renaître*»).

In una vetrinetta non è assolutamente possibile presentare un poeta della statura di un Eluard. Ci piace sottolineare quel suo amore per l'uomo: è il poeta «*des mains tendues vers autrui*». Le ultime sue poesie cantano anche la luce del mondo: la sua poesia diviene «une énumeration du monde sensible». La «nuit éluardienne» è sfociata nella luce dei mattini: che è la luce della speranza. Il suo è anche un canto di riconoscenza: è la riconoscenza che sale spontaneamente alle labbra dell'uomo quando si meraviglia del mondo e si commuove nella misteriosa corrispondenza tra l'universo e il suo destino. («*Les mots disent le monde; les mots disent l'homme*»). Poesia *nuova*, a volte audacemente nuova, ma più vicina a Baudelaire che a un Michaux o a un Prévert.

Jean Marcenac ha voluto far precedere la sua scelta con le parole che Paul Eluard ha pronunciato alla «salle des Sociétés Savantes» poco tempo prima di lasciarci (17 gennaio 1952).

CARLO MARTINI

WILLIAM SAROYAN, *Rock Wagram l'indistruttibile*. Milano, Mondadori.

Ben conosciuto è ormai William Saroyan: uno dei maggiori scrittori americani. (Di origine armena: nato a San Joaquin Valley [California]). Scrittore semplice, umano: ha riportato nella letteratura d'Oltre Atlantico le verità elementari della vita umana. Ai palati non guasti, Saroyan piace molto. Non descrive, non critica, non illustra, non svolge: si direbbe solo che canti. William Saroyan è un *poeta*.

Questo Rock Wagram è un bellissimo romanzo. E' la storia, ora divertente ora patetica di Rock Wagram: che, da barista diviene un celebre attore del cinema. Rock, malgrado il successo e l'improvvisa ricchezza, ha conservata intatta la propria fiducia nella vita e nel prossimo; e cerca nella famiglia quel senso di sicurezza che solo può dare significato alla vita. Ma il suo matrimonio con Ann, viziata e capricciosa, si rivela un fallimento: Rock è ormai solo e senza più aspirazioni in un mondo divenuto a un tratto vuoto e desolato. La delusione di Rock e il suo lento rassegnarsi a una nuova forma di vita, sono i temi umani che l'A. delinea con molta finezza in questo romanzo. Ancora una volta dobbiamo ammirare nel Saroyan una misura stilistica (rara nei romanzieri americani: così, a volte, audacemente troppo disinvolti).

E' una *Medusa* (323° volume). Titolo originale *Rock Wagram*. Tradusse Luciano Mercatali.

Del Saroyan, Mondadori ha già pubblicato: *Che ve ne sembra dell'America?* (1936); *La commedia umana* (1949).

C. M.

DINO MALGRID, *Recita a me solo*. Genova, Typis.

Sentite come umanamente s'apre questo volumetto. *Compleanno*: «Questo calore è tenue — per il freddo che viene da mille fessure. — Il mio corpo si piega sulla tavola disadorna — dove mia madre sbriciola le caldarroste. — E' un colore stanco. — Io sono solo — nella mia solitudine — come una lampada spenta nella nebbia dei campi». Sono notazioni rapide. («Il mio Natale solitario — ha appeso un altro coccio di campana — ai rami sterili di un pino»). Troppe volte grezze: appunti per una futura poesia (se la grazia verrà). Ma, nel complesso, è un libretto che merita attenzione. Il giovane Dino Malgrid può tentare felicemente la salita al terribile Parnaso. Voglio citare anche questi versi: «Avvolgermi di terra — abbrividendo all'umidore dei cespugli. — Raccogliere tremante — il fischio di un convoglio nelle mani — straziandomi d'amore — alla freddezza umana».

Elegante edizione.

C. M.

HENRI CORBANI - FAUSTO TANZA, *Centone*. Milano, Schwarz.

Henri Corbani e Fausto Tanza, amichevole *tandem*, hanno pubblicato insieme questo *Centone*. Vediamo. Corbani: «Domattina bisognerà che lui vada all'acciaieria. — S'è messa la casacca di tela azzurrina perchè vuole che sia così, quando ci sono i forni che vanno». Inizio di una novella? Nossignori: inizio di una «poesia». Se volete, cito ancora: «Gippè ha un'amante. Rosea. Piccina. Sedici anni. — Sì, ha un'amante. — L'ha portata via da Bruxelles. Lei è di Bruxelles». Un'altra «poesia» ha questo inizio: «Anita — tu sei la mia vita — e guarda — col riso della mia bocca — e della tua bocca — che nessun whisky e che nessuna fortuna — è più audace». Saltiamo a pag. 24: qui ha inizio il *Centone* del Tanza. Un po' più di ordine, uno scavo più deciso. Ma niente che meriti di essere particolarmente segnalato. «Vita e non tempo. — Veliamo la puzza del tempo — la dura prigione — dove barattiamo l'universo — d'oro purissimo — per vestire — per mangiare — ma denudarci di coraggio — e affamati di libertà — urlare come cani al vento...».

LECTOR

GUIDO BALLO, *Delitto e annunciazione*. Milano, Schwarz.

Guido Ballo, uomo di molte intelligenti attività, oggi ci si rivela anche poeta. Un linguaggio quasi disperato per i nostri giorni così bui e angosciati e minacciati. Ma non diremmo che abbia raggiunto un linguaggio personale. «Il cuore oggi è un tamburo. — Batti, batti. — Si rompa il deserto. — Tutto va nel fossato della notte...» (*Momento di danza*). Un altro esempio. «Le madri piangono, piangono, piangono. — Ti hanno mandato, in montagna. — Non sei tornato. — Ti hanno mandato nell'acqua. — Non sei tornato...» (*Il lamento delle madri*). Penultima poesia: «Io batto. — Io zappo. — Io spingo la barca nel mare. — Seppelliamo in queste fosse i mostri. — Sotto i nostri passi — si coprono gli abissi. — Seppelliamo i mostri del delitto. — Sterriamo. Sterriamo. Sterriamo» (*Tutti gli offesi*).

C. M.

PIER LUIGI BACCHINI, *Dal silenzio d'un nulla*. Milano, Schwarz.

Una gracile quasi anonima gentilezza di accento. «Fuggono gli anni a me. — E più non sono — primavere azzurre, — più non sono — le dolci primavere — di volti lontani, — di mani coi gesti — ormai vaghi, di sole — nei capelli; più non sono — le frasi scambiate — tra fanciulli, i giuochi — dei baci sulle labbra — con un poco d'amore — che subito scordava — per profumo di viole...». (*Le primavere*). — «Che potrò dire ora — senza parole — dell'anelito ignoto? — E' l'azzurro settembre — in me? Quando seguivo — la scia che vaniva — del tuo delicato profumo?...». (*Parole marine*).

Brevi parole di presentazione di Francesco Flora. («Ha egli qui palesato quell'accento di necessità che solo giustifica un nuovo poeta? Direi piuttosto che manifesti una non comune aspirazione alla poesia»).

LECTOR

GIUSEPPE VALENTINI, *Inventa moenia*. Buenos Aires, Botella al mar.

Giuseppe Valentini, fedele e valente poeta, ha voluto, dopo essersi perfettamente impadronito del linguaggio della terra che lo ospita, scrivere poesie in argentino.

Sono versi melodiosi. Ascoltate: «Se viene la noche y tú no: — entonces por qué la luna? — Dime, cielito, dime — lo mucho que te pasó. — Porque no viniendo tú — estoy, cielito, vacía: — el mundo conversa contigo, — conmigo se calla el ombú. — A ti te pasan las cosas — las que se olvidan de mí: — por qué no viniste, cielito, — y la luna, y la luna sí?» (*Cielito así no más*). Il volume si congeda con una *Filastrocca* (in italiano): versi popolareschi («Fuori porta c'è un'osteria: — larga la foglia stretta la via»): con un brivido di nostalgia: «E' l'osteria degli italiani, — sempre affamati di domani. — Molte valigie di povera pezza, — nelle bisacce la giovinezza...».

Nitida edizione. Un'affettuosa prefazione di Juan Oscar Ponferrada.

C. M.

CLEMENTINA MARCHESE, *Sono io, Elena*. Milano, Agnelli.

Se pensiamo che la signora Marchese è, con questo *Sono io, Elena*, al suo primo romanzo, dobbiamo riconoscere che è ben dotata. E', questa, la storia interiore di Elena che cerca di appagare le sue esigenze sentimentali appigliandosi all'astratto amore per Paolo. Elena è una creatura squisitamente femminile: quindi colma di contraddizioni, di complicatezze, di irrequietudini. Ora nei cieli della felicità; ora nelle cupe brume della scontentezza. La Marchese è penetrata in questo complesso mondo intimo della donna con molta finezza: della psiche femminile (oh enorme mistero...) ci ha rivelato molte pieghe intime.

Ci sono, qua e là, e in un primo romanzo questo è inevitabile, delle ingenuità, delle prolissità: ma, nel complesso, è un volume che si legge molto volentieri, che interessa veramente: e ogni ottimo, vero romanzo a questa validità di lettura sempre tende; è la sua maggiore ambizione.

C. M.

OSCAR CECCHI, *Romitaggi al sole*. Milano, Gastaldi.

«Anima, soffri? I tuoi incorporei piedi si son rosi e scalfiti nelle lande — sterili ed infinite della vita?...». — «Mio vecchio cuore — congegno ancor non logoro ma usato, — oh, usato assai!...». Dove il Cecchi è meno banale usa una parola logora e stanca di cento riecheggiamenti (*Adorazione*: «Come una fresca rosa vi odorai — nell'oro d'un festoso giorno in Roma, — d'amor puro e fremente vi baciai, — le dita immerse nell'accesa chioma»).

LECTOR

Alessandro anti-greco

(continua da pag. 1)

della cosiddetta «unità nazionale» od i celebratori dell'universalistico «precursore» debbono poi spiegare come la guerra di Lamia, quella che i Greci medesimi sentirono e definirono «guerra greca», già si venisse apprestando, a prescindere dalla casualità inaspettata della fine repentina di Alessandro, frammezzo ai trionfi e fastigi ecumenici del «cosmocratore»; e come Antipatro, quand'anche amico ed esecutore testamentario di Aristotele, zio e maestro dell'assassinato Callistene, ritenesse il non poter altrimenti assidere la rinnovata egemonia macedonica se non sul massacro degli oratori e la soppressione della democrazia. Dunque, un ritorno a Lisandro e ai Trenta Tiranni; con la medesima, inevitabile sterilità.

Questa conclusione antinomica dell'anabasi di Alessandro s'impone, invece, nettissima al Cloché, nelle pagine ultime del suo volume; quantunque un'altra conclusione vi si desideri invano: il perchè dell'eternità paradigmatica, quasi termine, modello e misura, dell'uomo e simbolo Alessandro, pur nella caducità della sua costruzione imperiale, pur nell'indubbia realtà della sua azione antigreca. L'Alessandro antigreco, tanto acutamente rivendicato in questo libro, non è dunque, in ultima analisi, che un *dimidiato* Alessandro.

PIERO TREVES

(1) PAUL CLOCHÉ, *Alexandre le Grand*, (nella collez. «Que sais-jes?»), in-16°, pp. 125 (Paris, Les Presses Universitaires de France, 1954).

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI
SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma